الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة " محمد خيضر " بسكرة

كلية الآداب واللّغات

قسم الآداب و اللغة العربية

خصائصُ الأُسلـوبِ
في شعْرِ النّابغَةِ الذُّبيانيّ .

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم اللسان العربي .

إعداد الطالب:

مُحَمَّد بن يحي.

إشراف الأستاذ الدكتور :

مُحَمَّد خـان .

لجنة المناقشة .

الأستاذ الدكتور:صالح مفقودة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة بسكرة
الأستاذ الدكتور: مُحَمَّد خان	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقرّرا	جامعة بسكرة
الدكتور: أحمد مدّاس	أستاذ محاضر قسم"أ"	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة
الأستاذ الدكتور:الشريف مريبعي	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة الجزائر
الأستاذ الدكتور:عبدالمجيد سالمي	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة الجزائر
الأستاذ الدكتور:الطاهر لوصيف	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة الجزائر

السنة الجامعية : 1435 – 1436 هـ / 2014 / 2015 م .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَ قُلْ رَبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ

وَ أَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ

وَ اجْعَلْ لِي مِنْ لَدُنْكَ سُلْطَانًا نَصِيرًا

((سورة الإسراء /80))

شُكْرٌ و دُعـــاء.

لأَشْكُرَنَّ هُماماً فَضْلَ نِعْمَتِه لا يَشْكُرِ اللَّهَ من لَمْ يَشْكُرِ النّاسَا

الشّكرُ للّه أوّلاً و آخِرًا على نِعَمِه التي لا تُحْصَى .

وَ دُعائي إلى والديَّ بالرّحمةِ الواسِعةِ في جوارِ الرّحمنِ الرَّحيم .
كمَا أتَقدَّمُ بجَزيل الشُّكْرِ إلى كُلِّ من علَّمَني حَرْفا.
و إلــى أَفْرادِ أُسْرتــي: زوجَتي الفاضِلة ، و أولادي الأحبّاء ، و أخواتي العزيزات ،
على دَعمهم لي ، و صَبرِهم معي طيلةَ فترةِ إنجازِ هذا البحث .
كما أشْكُرُ كُلَّ من شجّعني ، و مدَّ لي يدَ العونِ .
و الشكرُ الموفورُ إلى أستاذي الكَريم "الدّكتور محمّد خان" على كلّ
ما أسداه لي من توجيهات لا تقدَّر بثمَن .

محمّد بن يحي .

مقدّمـة

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات ، و بتوفيقه تتحقّق المقاصد و الغايات ، و صلّ اللهمَّ و سلم على سيّدنا محمَّد ، و آله و صحبه أجمعين ، و من سار على هديهم إلى يوم الدين ، و بعد:

ما إن يُذكر الشعرُ الجاهليّ ، حتى تفرضَ صورةُ النابغةِ الذُّبيانيّ (18ق هـ) نفسَها فرضا على مخيّلتنا ، فنتمثّله تحت قبّة الأدَم في سوق عكاظ ، وقد ازدحم الشعراء على بابه ؛ ليحكم بينهم ، أو نتخيّله في مجلس النّعمان بن المنذر ينادمه ، أو بين يدي الحارث الأكبر الغسانيّ يمدحه ، فيُقرّبه و يكرم نزُلَه .

و قد نتخيّله فارا طريدا ، يُلاحقه وعيد النعمان ، و قد تقطّعت به السّبُل ، و ضاقت عليه الأرض بما رحُبت ، وتطاول ليلُه و أنصَبتْه همومُه ، فيُنشِد :

كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيْمَةَ ناصبِ و ليلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكبِ

تَطاوَلَ حتى قلتُ ليس بمنقضٍ و ليس الذي يرْعى النّجومَ بآئبِ

و لا يجد ملجأً إلاّ شعرَه ينظمه ، معتذرا لأبي قابوس ، مُحاجِجا عن نفسه ، فتخرجُ القصائد من فيه دُررا أُحكِمَ نظمُها ، و صُوَرا أُبْدِع رسمُها :

فَإنّكَ كاللّيلِ الذي هُوَ مُدْرِكِي و إنْ خِلتُ أنّ المُنْتَأى عَنْكَ واسعُ

لا ريبَ في أن النابغة قد بلغ مرتبةً لم يبلغها شاعرٌ في زمانه ؛ فهو نديمُ الملوك ، و الحكَمُ بين الشعراء في عكاظ . و قد عدّه القدماءُ أحدَ الأربعة المقدَّمين في الجاهلية ، فأنزله مُحَمَّد بن سلاّم الجُمحيّ (232 هـ) منزلةً بعد امرئ القيس ، و قبل زهير و الأعشى .

و هذا البحث يتّخذ من شعر النابغةِ موضوعا للدّراسة ، و قد وسمته بـ : **" خصائص الأسلوب في شعر النّابغة الذُّبيانيّ "**. و واضح من هذا العنوان أنه يسعى إلى إبراز المميّزات الأسلوبية التي وسَمتْ شعرَ النابغة بميْسَمِ الإبداع ، فجعلت منه فِرادةً في عصره ، و خَطّته في لوح البقاء ، فكتبت له الخلود في سجِلِّ الإبداع العربيّ .

و ممّا دفعني إلى البحث في هذا الموضوع :

1- قلّة الدّراساتِ الأسلوبيّة العربيّة التّطبيقيّة ، فمعظَمُ الدّراساتِ التي اطّلعتُ عليها لا تُغطّي كافّةَ عناصرِ الأسلوبِ في النّصوص المدروسة ، بل إنّ منها ما كان مجرّدَ إضاءاتٍ أسلوبيّةٍ على ظواهر أسلوبية مختارة : كالتكرار ، و الحذف ، و التقديم و التأخير ، و الصورة الفنية ...

2 – مواصلة البحث في مجال الدراسة الأسلوبية ، فقد قدّمت بحثا لنيل درجة الماجستير موسوما بـ " سمات الأسلوب في مرثية مالك بن الرّيب " ، و إخال أنّ تلك الدراسة قد أفضت إلى نتائج طيّبة . و كان أن وجّهني الأساتذة الأفاضلُ أعضاءُ لجنةِ المناقشة إلى مواصلة البحث في هذا

المجال ، فصادف ذلك هوى في نفسي ؛ مما شكل لديَّ دافعا قويا لمواصلة الدراسة الأسلوبية للنصوص الشّعرية القديمة .

3 – الميل الشخصي لدراسة الشّعر العربي القديم ، لاقتناعي بأنه – على الرَّغم من الدراسات الكثيرة – ما زال بِكْرًا يحتفظ بكثير من أسراره ، وكلّما تطورت أدوات البحث و تجدّدت وسائله ، كلّما استطاع الباحثون الكشفَ عن بعض تلك الأسرار .

4 – أما عن اختياري شعرَ النابغة الذبيانيّ موضوعا لهذه الدراسة ، فذلك راجع إلى إعجابي الشخصي بشعره ، ذلك الإعجاب الذي يرجع إلى الثمانينيات من القرن الماضي أيام كنت طالبا في التدرّج .

5 — إثراء المكتبة العربية بدراسة أسلوبيّة تطبيقيّة ، آملا في أن تُسهم في الكشف عن بعض أسرار الإبداع في شعر النابغة الذّبياني .

لقد طَرَقَ النابغةُ الموضوعاتِ التي دأَبَ معاصروه على طرقها ، بيدَ أنّه كان له فضلُ السّبقِ في ابتكار فنٍّ شعريّ جديد ، ذلك هو فنُّ الاعتذار الذي ابتدعه و أبدع فيه . و على الرَّغم من ذلك فقد كان بشِعره بعض العيوب العروضية ، فقد ورد الإقواء و التضمين في مواضع كثيرة من ديوانه ، و نحن نعلم درجةَ تقديس العرب الوزنَ و القافية ، حتى إنهم حدّوا بهما الشعر ، بل و أباحوا للشاعر الإخلالَ ببعض القواعد اللغوية حفاظا عليهما ، فكيف استساغت العرب عموما ، و الملوك خصوصا تلك العيوب ؟ بل و كيف كان كبار الشعراء – من مرتبة الأعشى– يقفون ببابه في عكاظ ، ليحكم بينهم ، فيرتضون حكومته ؟

وهل كان ابتداع النابغة فنّ الاعتذار ، و سبْقه إلى بعض الصور الشعريّة التي لم يُنازَع فيها سيشفعان له لدى محكمة الذوق العربي ، فيرتقي به شعره ليكون نديم الملوك ، و حكَم عكاظ مع تلك العيوب العروضية في شعره ؟

لا جَرَم أن ذلك الشّعر قد انطوى على خصائصَ أسلوبيةٍ ، أو قل: "بذرة الخلود" التي أبقته خالدا على مرّ الأزمان، محتفظا برونقه و حلاوته ، و نداوته و طراوته ، تنتشي بلطائفه النفوس، و يأنس بصوره الخيال، و تطرب لسماعه الآذان على الرّغم من مرّ الدّهور ، و تعاقب السنين و العصور ؟

و ما هذا البحث إلا محاولةٌ للكشف عن تلك البذرة . و لا يُمكن بحالٍ الادّعاءُ بأنّه نال قصبَ السّبق في دراسةِ أسلوب شعر النّابغة ، بل إنّه مسبوقٌ بدراساتٍ تجِلُّ عن الحصر.

و يمكن تقسيم تلك الدراسات قسمين : قسمٌ غلب عليه الجانبُ التاريخيُّ ، فهو بمثابة الترجمة للنابغة ، و التعريفِ بعصره ، مع لفتاتٍ إلى بعض الجوانب الفنيّةِ في شعره . و قسمٌ ثانٍ اهتمّ ببعض جوانب الأسلوب في شعره ، دون أن يستوفي كلَّ عناصره .

و من أهمّ الدّراسات التي نصنّفها ضمن القسم الأول :

– دراسة الدكتور مُحَمَّد زكي العشماوي الموسومة بـ " النابغة الذبياني ، مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ". و لعلّها أولُ دراسة أكاديميةٍ تُقدَّم عن النابغة ، و قد ركّز صاحبها على ناحية واحدة من شعر النابغة ، و هي موضوع القبيلة ؛ إذ يرى بأنها الناحية الأبرز في شخصيته ، مع إشاراتٍ بسيطة إلى بعض الجوانب الفنيّة .

– دراسة الدكتور عمر الدّسوقي " النابغة الذبياني ". و هي تاليةٌ لبحث الدكتور العشماوي سالفِ الذّكر . و تعد أول بحث حديث ينشر عن النابغة فيه تحقيقٌ نافعٌ عن حياته و شعره . و قد تناولتْ هذه الدراسة القبيلة و التاريخ و السياسة . و عالجت باقتضاب – لم يتجاوز خُمس حجم الكتاب – الفنون الشعرية عند النابغة (الاعتذار ، و الوصف ، و المديح ، و الرثاء ، و النسيب) ، و بعض الظواهر الفنيّة (الموسيقى و الخيال) .

– دراسة إيليا الحاوي " النابغة : سياسته و فنّه و نفسيته ". و قد ركّز فيها صاحبُها على المعاني أكثر من تركيزه على الظواهر الفنيّة ، فهي دراسةٌ أقربُ إلى الشّرح منها إلى الدراسة الفنية. و قد شملت هذه الدّراسة تحليلا فنيّا لبعض القصائد . و على الرّغم مما فيها من لفتات طيّبة إلا أنها لا تعدو كونها إضاءاتٍ على بعض الظواهر الفنية استحسن الباحثُ بعضها ، و استهجن بعضها الآخر .

أمّا أهمُّ الدّراسات التي يمكن تصنيفها ضمن القسم الثاني ، فنذكر منها :

– البحث الذي قدمه أستاذنا الكريم عبد الحميد بن صخرية ؛ لنيل درجة الماجستير من جامعة باتنة سنة 1988 الذي اهتمّ فيه بدراسة السّمات الحضارية في شعر النابغة .

– بحث خالد مُحَمَّد الزواوي الذي قدمه لنيل درجة الماجستير بجامعة الإسكندرية ،سنة 1991 ، حيث اتّخذ من الصورة الفنّية في شعر النابغة موضوعا له . و على الرّغم من أنه درس الصورة و مصادرها و موضوعاتها و أنواعها و دلالاتها النّفسية ، إلاّ أنّه قصّر في دراسة الصورة الكليّة .

– بحث مليكة طويل الموسوم بـ : "ظواهر لغوية و معجمية في شعر النابغة الذبياني" الذي نالت به دبلوم الدراسات العليا من جامعة مُحَمَّد الخامس بالرباط سنة 1995 .

و هذا البحثُ و إن خُصّص لدراسة لغةِ النابغة في إطار لغة العصر الجاهلي ، فقد ركّز على شرح معاني الألفاظ و خاصّة الحضارية ، حيث صُنّفت ضمن ثمانية و عشرين حقلا دلاليا . و لم تحظ الخصائصُ الفنيّة فيه إلا بخمس صفحات ، في شكل إضاءات تتسم بالعمومية .

و على العموم فإن الدراسات التي تناولت شعر النابغة بالدّراسة كثيرةٌ لا يتّسعُ المقام لعرضها ، إلا أن الملاحَظ على تلك التي كان لي حظُّ الاطّلاع عليها اشتراكُها في تناول ظواهر أسلوبية بعينها في شعر النابغة . و إلى غاية إنجاز هذا البحث لم نعثر على دراسة أسلوبيّة غطّت كافة عناصر الأسلوب في شعره ، و خاصة ما يتعلق بعنصري : الإيقاع ، و البنى التركيبيّة .

و قد اتّخذت من ديوان النابغة بتحقيق الشيخ " مُحَمّد الطاهر بن عاشور " مدوّنةً لهذه الدّراسة التي اعتمدتُ في إنجازِها على مصادرَ تراثيةٍ ، و مراجعَ حديثةٍ عربيّةٍ و مُترجَمة ، و أخرى باللغة الفرنسيّة ، و أبحاثٍ منشورةٍ في المجلاّتِ والدوريات ، و بعضِ مواقع الأنترنيت . ولم أرَ داعيا لذكرها ههنا ؛ فهي مُثبتةٌ في قائمةِ المصادرِ و المراجع .

و قد اقتضت طبيعةُ الموضوع أن أتّخِذَ المنهجَ الوصفيَّ منهجا لهذه الدّراسةِ ، مع الاستعانةِ بالتحليلِ ، والإحصاءِ الذي من شأنه المساعدةُ على محاصرة الخصائص الأسلوبيّة في نصوص الديوان و تحديدها . كما لجأت إلى مقارنة شعر النابغة بشعر كلٍّ من امرئ القيس و زهير بن أبي سلمى لاكتشاف الخصائص الإيقاعيّة في شعره .

و قد تكوّن هذا البحثُ من مقدّمةٍ ، و خمسةِ فصولٍ ، و خاتمة .

أمّا **الفصلُ الأول ، فكان نظريّا** ، وسمتُه بـ : " **الأسلوبية : إشكاليّة العلم و المنهج** " . و هو فصلٌ تأسيسيٌّ ؛ إذ لا يُمكن إجراءُ أيّ دراسةٍ تطبيقيّةٍ دون أساسٍ نظريٍّ تقومُ عليه . و قد افتُتِح بمدخلٍ ناقش إشكاليّة الأسلوبيّة : أهي علمٌ أم منهج ؟ محاورا بعض الآراء التي حكمت بموت الأسلوبية . ثمّ قُسِّم إلى مبحثين ضمّ كلٌّ منهما مطلبين .

و قد تناول المبحث الأول في أوّل مطلبيه " حدّ علم الأسلوب " ، و تطرّق في ثانيهما إلى " موضوع العلم " . في حين تطرّق المبحث الثاني إلى " اتّجاهات الأسلوبية " في المطلب الأول ، و وضّح " منهجية التحليل الأسلوبي " في المطلب الثاني .

أمّا **الفصلُ الثاني** ، فوسِم بـ : " **الخصائصِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الإيقاعيّة** " .

و قد صُدِّر بمدخل تطرّق إلى مفهوم الإيقاع ، و عناصره . ثمّ قُسِّم إلى مبحثين : درس أوّلُهما " الخصائصَ الأسلوبيّةَ في الإيقاع الخارجيّ " ، متمثّلاً في الأوزان و القوافي . أمّا

ثانيهِما ، فقد خُصّص لدراسةِ " الخصائص الأسلوبيّةِ في الإيقاع الداخلي " ، متمثّلةً في : الخصائص الأسلوبية في الصوت المعزول (اختيار الصوت و الوظيفة الشعرية ، و صدى صوت الروي في القصيدة ، والأصوات المهموسة) . و الخصائص الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ (التكرار ، و الجناس ، و الطباق ، و المقابلة) .

و جاء **الفصلُ الثالث** تحت عنوان : **" الخصائص الأسلوبيّةِ في البنى الصّرفية "** ، و قد تشكّل من مبحثين : ضمّ الأول ثلاثة مطالب : درسْتُ في أولها "الخصائص الأسلوبية في توظيف الأفعال" ، و في ثانيها "الخصائص الأسلوبية في توظيف الصّفات" ، و طبقت في المطلب الأخير معادلة "بوزيمان A. Buseman " القائمةَ على حساب "نسبةِ الأفعالِ إلى الصّفات"، بوصفها مقياسا للكشف عن أدبيّة النصوص و انفعاليّتها.

أما المبحث الثاني ، فقد خصّصته لدراسة " الخصائص الأسلوبية في توظيف المصادر" ، و " الاختيار في توظيف الصّيَغ الصرفية ".

أما **رابع الفصول** ، فقد وسمته بـ : **" الخصائص الأسلوبيّة في البنى التركيبية "**. و قد زاوجت فيه بين دراسة النّحو و المعاني ، معتمدا تصنيفَ الجملِ على أساسِ نظامها و أساليبها ، محدّدا أنماطَها و صورَها ، مبرزا معانيها البلاغيّة .

و قد افتُتِح هذا الفصل بمدخل تعرّض إلى مفهوم الجملة بوصفها موضوعَ دراسةِ التراكيب اللغوية . ثم قُسّم إلى مبحثين : درس الأولُ في مطالب ثلاثة : الجملةَ الخبريّةَ بأساليبها : المثبتةَ ، والمنفيّةَ ، والمؤكّدةَ . و تكفّل الثاني بدراسة الجملة الإنشائيّة بنوعيها : الطّلبيّة ، و الإفصاحيّة .

أما **الفصل الأخير** ، فقد خُصّص لدراسة **" الخصائص الأسلوبية في بناء الصورة الفنية "**. و قد صُدّر بمدخل تطرّق إلى مفهوم الصورة الفنيّة . ثمّ قُسّم إلى ثلاثة مباحث : تناول أولها " مصادرَ الصورةِ الجزئية و أنماطَها " . و درس ثانيها " عناصرَ الصّورة الكليةِ و تشكُّلَها " . أما المبحث الأخير ، فقد خُصّص لدراسة " خصائص الصورة الفنية و وظائفها " .

و خُتِم البحثُ بخاتمة تضمّنت أهمَّ نتائجِه . و قد صنّفتها صنفين :

– نتائجُ عامةٌ ، تتعلّقُ بمختلفِ القضايا : المنهجيّة ، و الإيقاعيّةِ ، و البلاغيّة ، و النحويّةِ .

– ونتائجُ خاصَّةٌ تتعلّقُ بالخصائصِ الأسلوبيّةِ في شعر النابغة الذبيانيّ موضوعِ الدراسة .

و إذا كان في هذا البحثِ من مَكرُمةٍ ، فإنّ الفضلَ يعود بعد اللهِ تعالى إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور " محمّد خان " الذي أشرف عليه و وجَّهه ، حتى استوى على سوقه ، فتمّ على هذه الصورة . فجزاه الله عنّي و عن خدمةِ لغةِ القرآنِ كريمَ الجزاء .

و رجائي أن أكونَ قد وُفِّقتُ و إلاّ ، فحسبي أجرُ الاجتهاد . و ما توفيقي إلاّ بالله عليه توكّلتُ و إليه أُنيب .

محمّد بن يحي .

في : 16 شوّال 1435 هـ ، الموافق : 12 أوت 2014 م .

الفصــل الأول

الأسلوبية: إشكالية العلم و المنـهج.

* في حدّ العلم و موضوعه .

** اتجاهات الأسلوبية و منهجية التحليل .

مـدخل
في إشكالية العلم

الأسلوبية إلى أين ؟

إن هذا السؤال أو التّساؤل الذي يتضمّن التعجّب و الاستغراب ، و إن شئت التهكم ، ليس من طرح صاحب هذا البحث ، و إنّما هو عنوان مقال للدكتور أحمد مطلوب نشره سنة 1988 ، و به ختمه[1] .

و هو تساؤل مشروع إن لم يكن المقصود به التّهكّم على الأسلوبية و الإنقاص من قدرها، و تهوين خطرها .

و مهما كان المقصود من ذلك السؤال ، فإنه يستدعي البحث عن إجابة . و إن من مهمتنا – و نحن في بداية هذا البحث – أن نجد له إجابة مقنعة ؛ لأن إجابته ستكون البوصلة التي تُحدّد موقعنا في هذا البحث ، فنسير على هديها حتى لا نضلّ السبيل .

و لكنّ الوصول إلى تلك الإجابة يستدعي المرور على محطّات مهمّة عربية و غربية .

و سنقتصر على محطتين عربيتين (و يكون فيها مقال الدكتور مطلوب المحطة الأخيرة) ، و أخريين غربيتين .

1 . أما المحطة العربية الأولى ، فنقف فيها عند **ندوة الأسلوبيّة في مجلة " فصول "** المصرية التي خَصّصت سنة 1984 [2] عددها الأول بما فيه ندوة العدد لـ" الأسلوبية ". و قد عقدت تلك الندوة عام 1982 ضمن مهرجان " شوقي – حافظ "، و شارك فيها نخبة من أقطاب اللسانيات و الأسلوبية و النقد المعاصرين ، من مصر : عز الدين إسماعيل ، و جابر عصفور ، و سعد مصلوح ، و سامي خشبة . و من تونس : عبد السلام المسدّي ، و مُحَمَّد الهادي الطرابلسي ، و حمادي صمود . و من سوريا : كمال أبو ديب .

و ما يهمنا هنا أن نقتبس بعض الأسئلة التي طرحت و نوقشت في تلك النّدوة : ما الأسلوب ؟ ما الأسلوبية ؟ ما غايتها ؟ كيف يمكن أن يفيد منها ناقد الأدب ؟ ما الأسلوبية بوصفها منهجا ؟ هل في التراث العربي ما يغني عن الأسلوبية ؟ هل يغنينا إحياء البلاغة القديمة عنها ؟ هل الأسلوبية بديل تامّ عن البلاغة القديمة ، أم هل هي استمرار لها ؟ هل الأسلوبية علم أم منهج ؟

---

[1] – أحمد مطلوب ، (الأسلوبية إلى أين ؟) ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، المجلد39 ، ج 3 ، 1988 ، ص 257 .

[2] – مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلد 5 ، العدد ،1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر 1984 ، ص 212 – 226 .

و قد تباينت المواقف و الرؤى في الإجابة عن تلك التساؤلات ؛ إذ تصل أحيانا حدَّ السير في خطّين متوازيين ، أو تقف على قطبين متنافرين .

2 . أما المحطّة الثانية ، فنقف فيها عند مقال الدكتور أحمد مطلوب ، و ننقل منه هذه الفقرة التي خُتِم بها : « لقد كانت دراسة الأساليب البلاغية واضحة ، و كان التحليل مونقا و الدليل مقنعا ، فأصبحت في هذا الزمن رقى و مجالات لعرض الثقافة ، و ميدانا للإغراب . و إذا بقيت الأسلوبية كما عرضتها الكتب و البحوث ، فإنها ستكون "فلسفة موت الإنسان" لابتعادها عن روح الأدب و انصرافها إلى المماحَكَةِ ، و الجدل و تحوّلها إلى معادلات رياضيّة و إحصائيات بيانية . و حين تبتعد عن النص و تجعله ركاما يظل السؤال : " الأسلوبية إلى أين ؟ " » [1] .

و إذا عدنا إلى ثنايا المقال وجدنا صاحبه يعترض اعتراضا شديدا على تحليل " عبد السلام المسدّي " قصيدةَ شوقي " ولد الهدى " في كتابه " النقد و الحداثة " . يقول : « إنّ دراسة النص من الداخل منهجٌ سليم ، غير أن تحليل قصيدة " ولد الهدى " بهذه الطريقة أفقد النص قيمته و جعله أسيراً لفرضيّات قسريّة ، و مصطلحات متشابكة ، و معادلات رياضيّة لا يحتملها النص . و في ذلك قضاء على روح القصيدة التي تُعدّ من أجمل الشعر الغنائي في العصر الحديث »[2].

و لكنه في المقابل امتدح تحليلَ "عبد الله الغذّامي " قصيدةَ أبي القاسم الشابي : " إرادة الحياة " ، وعدّد مجموعةً من محاسن هذا التحليل ، و منها خلوّه من المعادلات الرياضية [3].

و لعل الدكتور مطلوب لم ينتبه إلى أن الغذّامي قد وسم دراسته بـ " قراءة سيميولوجية " لقصيدة إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي"[4].

و مهما يكن من أمر ، فإن الدكتور مطلوب لم يكن معترضا على الأسلوبيّة في حدّ ذاتها ، و إنّما كان اعتراضه على المنهج و طريقة التحليل [5] ، بدليل قوله: « إن الأسلوبية منهجٌ نافعٌ في

---

[1] – أحمد مطلوب ، (الأسلوبية إلى أين ؟) ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، المجلد39 ، ج 3 ، 1988 ، ص 285 .

[2] – نفسه ، ص 272 .

[3] – نفسه ، ص 277 .

[4] – ينظر عبد الله الغذّامي ، تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2006 ، ص 17 .

[5] – يمكن أيضا الرجوع إلى مقال الدكتور بشير تاوريريت بعنوان " إشكالات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة " ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، بسكرة ، ع 01 ، جوان 2007 ، ص 157 -168.

الدراسات النقديّة ، و قد يكون "النقد البلاغي" أكثرَ نفعا »[1]. ثم قوله: « إن الأسلوبية منهج لم يُحسِن الباحثون استثماره »[2].

و نصل الآن إلى المحطتين الغربيتين :

1 . إعلان موت الأسلوبية في مجلة (اللغة الفرنسية في عددها الثالث ، سبتمبر 1969 ، Langue française , N° 3, septembre , 1969) ، و هو عدد مخصص للأسلوبية .

و سنكتفي بما جاء في المقال الافتتاحي الذي كتبه " ميشال أريفي Michel Arrivé " بعنوان " مسلّمات من أجل الوصف اللساني للنصوص الأدبية Postulas pour la description linguistique des textes littéraires " . حيث افتتحه بالقول : « إنها لمهمةٌ حرِجة أن نعدّ هذا العدد مخصَّصا للأسلوبية »[3] . و قدّم " أريفي " ملاحظتين :« الملاحظة الأولى : يبدو أن الأسلوبية قد ماتت تقريبا»[4] . أما « الملاحظة الثانية : ليست الأسلوبية فقط هي المرفوضة ، و لكن بوجه أكثر عمومية و أكثر تدميرا وصف النص الأدبي وِفْق مناهج لسانية » [5].

و لم يتوان " أريفي Arrivé " في إلحاق الأسلوبية بعلم الدلالة لما قال : « إننا نستطيع أن نسميها بالأسلوبية المستعمَرة تلك التي تظهر في علم الدلالة البنيوي لغريماس التي هي مرتبطة تماما بالتحليل الدلالي »[6] .

و تأكيدا على موت الأسلوبية ، فقد عبّر الكاتب عن وجهة نظر المشاركين في العدد بالقول : « إن المشاركين في هذا العدد المخصص للأسلوبيّة يبدو أنهم تقريبا متيقّنون من موت الأسلوبية ؛ فمنهم من يقول ذلك بكلّ صراحة ، و أغلبهم يقوله تلميحا . إن أعمالهم تبتعد عن الأسلوبيّة بمعناها الصارم ، لتتجه في اتجاهات قريبة منها : السيميائية ، كمقال التحليل البنيوي للقصة لـ (كوكي) ، و الشعرية لـ (ميسكونيك) ...»[7].

---

[1] - أحمد مطلوب ، (الأسلوبية إلى أين ؟) ، ص284 .

[2] - نفسه ، ص 285 .

[3] - Michel Arrivé, Postulas pour la description linguistique des textes littéraires, In, Langue française, N° 3, 1969, p3.

[4] - Ibid, p 3.

[5] - Ibid, p 4.

[6] - Ibid, p 3.

[7] - Michel Arrivé, Postulas pour la description linguistique des textes littéraires, In, Langue française, N° 3, 1969

2 . قدم جوزيف ميشال شريم [1] في الفصل الثاني من كتابه " دليل الدراسات الأسلوبية " عرضا عن كتاب " كونراد بيرو" الموسوم بـ " الألسنية الوظيفية و الأسلوبية الموضوعية " الذي استعاد فيه أهم ما ورد في أطروحة الحلقة الثالثة التي قدّمها بعنوان "جملة مارسيل بروست من التركيب الوظيفي إلى التحليل الأسلوبي " التي أشرف عليها " جورج مونان " ، و نوقشت سنة 1972 .

و ما يعنينا في ذلك العرض هو سؤالان ، و فقرتان وردتا فيه . أما السؤالان ، فهما : هل ماتت الأسلوبية ؟ و هل الأسلوبية علم ؟ [2]

و أما الفقرة الأولى ، فجاء فيها : « الأسلوبيّة هي تحليلٌ لغويٌّ موضوعه الأسلوب و شرطه الموضوعية و ركيزته الألسنية » [3] .

و أما الفقرة الثانية ، فهي : « و لا تصبح الأسلوبية علما ؛ لاقتباسها من علوم أخرى كالألسنيّة و الإحصاء ، فالتحليل الألسني لا يندمج في التحليل الأسلوبي ، و ما يهم الإحصاء لا يهمّ الأسلوبية بالضرورة ، و العكس صحيح أيضا » [4].

و لعلّ التناقض الصارخ بين مضمون الفقرتين لا يخفى على أحد ؛ فالأولى تعترف بشرعية الأسلوبية بوصفها علما ، أما الثانية ، فتنفي عنها صفة العلمية **!**

لقد قدّمنا المحطتين العربيتين عن الأوربيتين عمْدا ، و لقد ركّزنا على ذكر التواريخ عن قصد ؛ لنتبيّن هل غموض موضوع الأسلوبية، و الشكّ في أمرها شأنٌ عربيّ خالصٌ له مبرّراتُه على اعتبار أنها علمٌ وافدٌ علينا اقتحم أسوار لغتنا الجميلة – دونما استئذان – ليزاحم بلاغتنا العزيزة ؟ أم أن أُسّ المشكلة غربيُّ المنبت ؟

إننا لما نعود إلى ما اقتطفناه من مقال " ميشال أريفي " يتبيّن لنا أن الحكم بموت الأسلوبية قد صدر في أوربا قبل ثلاث عشرة (13) سنة من انعقاد ندوة الأسلوبية بالقاهرة (1982) .

---

[1] – جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ،ط 1 ، 1984 ، ص 36 و ما بعدها .

[2] – نفسه ، ص 36 و ص 37 .

[3] – نفسه ، ص 37 – 38 .

[4] – نفسه ، ص 38 .

و بالرجوع إلى أطروحة "كونراد بيرو" المعروضة في كتاب " دليل الدراسات الأسلوبية " نرى بأن غموض موضوع الأسلوبية و الشك في أمرها قد سبق ندوة القاهرة بعشر (10) سنوات.

و لعله يحق لنا الآن أن نقول : إذا كان الحكم بموت الأسلوبية قد صدر رسميا في أوربا منذ (1969) ، و إذا كان مثل ذانك السؤالين يطرحان سنة 1972 في أطروحة أكاديميّة في فرنسا تحت إشراف "جورج مونان" ، فإن سؤال الدّكتور مطلوب: الأسلوبية إلى أين ؟ يصبح أكثرَ من مشروعية.

و إذا كان التناقض الصارخ بين الفقرتين السالفتين قد ورد في تلك الأطروحة ، فإن تساؤلات ، و اختلافات الباحثين العرب في ندوة الأسلوبية تصبح أكثر من مبرّرة .

لقد تبيّن لنا أن اللّبس و الحيرة ، بل الشكّ في شرعيّة الأسلوبية لم يكن قضية عربيّة خالصة لكون هذا العلم وافدا علينا من الغرب ، و إنّما ظهر قبل ذلك بأكثر من عقد من الزمن في منبتها (أوربا) قبل أن يصلنا صداه .

و السؤال الذي يعاد طرحه : الأسلوبية إلى أين ؟ و إن شئت : هل ماتت الأسلوبية ؟

لنلتمس إجابة هذين السؤالين لدى " جورج مولينيه Georges Molinié " الذي يقول في كتابه " الأسلوبيّة " الذي صدرت طبعته الثالثة في فرنسا سنة 1989: « بعد أن ظهرت الأسلوبية كعلم جديد و عرفت مرحلة ازدهار في السنوات التي تقع بين 1950 و 1960 ، ما لبثت أن تراجعت فيما بين 1975 و 1985 أمام انطلاق ميادين أخرى ، ثم عادت منذ فترة قصيرة لتعيش نوعا من الانبعاث الجديد الذي يجعل منها علما يحمل الأمل و التجديد »[1].

و لكن دعونا نسائله ثانية : و لكن كيف حدث ذلك ؟

يقول : « ... وُضِعت الأسلوبيّة في عداد اختصاصات أخرى تُستعمل في النقد الأدبي مثل: التاريخ ، و التاريخ الأدبي ، و علم النفس ، و الفلسفة ، و علم النص ، و لا نذكر إلا بعضا منها . و المزعج في ذلك أن وضع الأسلوبية يقع دائما في رتبة التّابع . لا تُمارس الأسلوبيةُ عندها لذاتها ، و كذلك لا يتمّ التفكير فيها لذاتها ، و لا لكونها اختصاصا مستقلا و كاملا ، بل من حيث هي فرعٌ من علم آخر أكبر و أعظم . بيدَ أنه عندما يُعَدُّ علمٌ من العلوم ، من حيث المبدأ ، ثانيا و تابعا و مُساعدا ، فإنه بالضرورة يَفقِد مرتبتَه ، و لا يمكن له الحصول على أيّة ديناميّة خاصة به ، و يحمل في

[1] – جورج مولينيه ، الأسلوبية ، تر، بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط2 ، 2006 ، ص 33 .

داخله بذرةَ موته ... و هذا ما كاد يحصل للأسلوبية التي أعلَن موتَها في السنوات 68 – 70 أولائك الذين كانوا يظنون[1] أن حالة التّبعيّة وضْعٌ ملازم لها »[2].

و لْنستوضح القضيةَ أكثر مع " بيار جيرو Pièrre Guiraud " الذي أحسن بنا ؛ إذ رجع بالقضيّة إلى أصلها الأول ، يقول : « إن بالي حين قابل " الأسلوبيّة " أو دراسة الأدوات التعبيرية في اللغة مع " الأسلوب " أو استخدام الأدوات التعبيريّة في الخطاب الأدبي ، ميّز بوضوح تام بين " الأسلوبية " و " نقد الأسلوب " . و لكن إذا قُرّر أن على " الأسلوبية " ضمنيا (كما صُمِّمت هكذا) أن تكون أداةً " لنقد النصوص" ، فإن الكاتب لم يزعم قطّ أنّه سيعالج هذا الأمر الأخير . و لقد ران الاختلاط للأسف على معظم خلفائه ، فإذا بهم يطبّقون معاييره في شرح النصوص ، كما لو أن المقصود بها سماتٌ متأصّلةٌ و ليس مجرّد أدوات »[3].

يبدو لنا أن خيوط القضيّة قد اتضحت الآن ، فمؤسس هذا العلم " شارل بالي " قد ميّز بصرامة بين " الأسلوبية " و " نقد الأسلوب " ، و لكن الخلط قد حدث عند من جاءوا بعده .

و لكن ما الفرق بين " الأسلوبية " و " نقد الأسلوب " ؟

يجيب " جيرو " : « تنظر **الأولى** إلى البنى و وظائفها داخل النظام اللغوي ، و بهذا تعتبر **وصفيّة** . و تحدّد **الثانية** الأسباب ، و بهذا تعتبر **تكوينيّة** . و لذا كانت **الأولى أسلوبيّةً للأثر** و تتعلّق بعلم الدّلالة أو بدراسة المعنى ، بينما كانت **الثانية أسلوبيّةً للأسباب** تنتسب إلى **النّقد الأدبي** »[4].

و مما سبق يبدو لنا جليا أنّنا أمام أسلوبيتين : **الأولى علم وصفيّ** ، و هي "علم الأسلوب"، و وظيفتها الكشف عن دلالات النص . و **الثانية منهج نقدي** الذي شاعت تسميته بـ (المنهج الأسلوبي) في النقد.

---

[1] – يقصد الذين اشتركوا في العدد الثالث من مجلة " اللغة الفرنسية Langue française "(3 / 1969) الذي صدر بعنوان " الأسلوبية " . ينظر مولينيه ، الأسلوبية ، ص68 ، ها (1) .

[2] – مولينيه ، الأسلوبة ، ص 67 – 68 .

[3] – بيار جيرو ، الأسلوب و الأسلوبيّة ، تر ، منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت (د ط) ، (د ت) ، ص 45.

[4] – نفسه ، ص 29 .

و بعد هذه التوضيحات يظهر لنا جليّا أن التساؤلات التي طُرحت في "ندوة الأسلوبية" سالفة الذكر قد كانت مشروعة ، و أن الخلاف كان مبرّرا ؛ ذلك أن منهم من كان يتحدّث عن الأسلوبيّة بوصفها علما ، و منهم من كان يتحدّث عن الأسلوبية بكونها منهجا نقديا .

كما تبدو لنا شرعيّة تساؤل الدكتور أحمد مطلوب : الأسلوبية إلى أين ؟ فهو كان معاديا للمنهج الأسلوبي في النقد ، لا للأسلوبية بوصفها علما .

و لكن بقي علينا أن نحدّد موقعنا نحن ، فقد ذكرنا في البداية بأن إجابة السؤال : الأسلوبية إلى أين ؟ ستكون البوصلة التي ستحدّد موقعنا في هذا البحث .

إننا نقف في الموقع الأول ، أي في إطار الأسلوبية بوصفها علما .

و بعد أن حدّدنا موقعنا نرى أنه لزاما علينا تحديد العلم الذي ندرسه ، و موضوعه ، و مادته ، و منهجه ، و أهدافه ؛ فتلك شروط العلم ليكتسب شرعيّته .

المبحث الأول

في حدّ العلم و موضوعه.

المطلب الأول
في حدّ العلم.

من المسلّم به أن أي علم حتى يكتسب شرعيّته لا بدّ له من أن يقدّم نفسه ، و يحدّد موضوعه تحديدا مفهوميا ، و من المعروف أن تحديد موضوع العلم غير تحديد ماهية العلم [1] .

إننا في هذا المطلب سنسعى إلى تحديد " الأسلوبية " بكونها علما وصفيا ، كما أرادها مؤسسها " شارل بالي " .

1 . الأسلوبية (la stylistique) لغة و اصطلاحا :

إننا في بحثنا هذا لا نسعى إلى عرض تاريخ الأسلوبية ؛ فذاك ليس غايتنا [2] ، و إنما نهدف إلى رصد أهمِّ تعريفاتها ، و تحديد موضوعها و ميدانها ، و اتجاهاتها مع التأكيد على أهمية و أهداف الدراسة الأسلوبية ، و ضبط منهجيّة التحليل و آلياته .

إن كلمة (أسلوبية) « دال مركب من جذره ⁽⁽أسلوب⁾⁾ style و لاحقته⁽⁽ يّة ⁾⁾ ⁽⁽ ique ⁾⁾ »[3] .

و ترجع كلمة ⁽⁽ style ⁾⁾ إلى الكلمة اللاتينية (stilus) . و هو « مِثْقَبٌ معدني يُستَعمل في الكتابة على الصفائح المطلية بالشمع »[4] . « و تظهر صورتها المصغّرةُ في الكلمة الإيطالية ⁽⁽ stiletto ⁾⁾ »[5] . و واضح أن كلمة ⁽⁽ stylo ⁾⁾ الفرنسيةَ لا تخرج عن هذا المعنى .

« و قد انتقلت كلمة ⁽⁽ style ⁾⁾ من معناها الأصلي الخاص بالكتابة و استُخدمت في فنّ المِعمار وفي نَحْت التماثيل ، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأدبية »[6].

أما اصطلاحا ، فقد نصّ معجم " HACHETTE " الفرنسي على أن الأسلوبية هي « دراسة الأسلوب في ظواهره التركيبية ، و المعجمية ، و البلاغية ...»[7].

---

[1] – عبد السلام المسدي ، اللسانيات و أسسها المعرفية ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط1، 1986 ، ص 23 .

[2] – أحصى " هانز فيلد " ألفي مؤلَّف في الأسلوبية خلال النصف الأول من القرن الماضي (1902 – 1952). ينظر أحمد درويش ، (الأسلوب و الأسلوبية مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه) ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، المجلد 5 ، العدد 1 ،أكتوبر/ نوفمبر/ديسمبر 1984، ص 63.

[3]– عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا– تونس 1977 ، ص39.

[4] - Dictionnaire HACHETTE, Édition, paris 2009, p 1542.

[5] – ستيفن أولمان ، دور الكلمة ، تر ، الدكتور كمال بشر ، دار غريب ، القاهرة ، ط12 ، (د ت) ، ص 191.

[6] – فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ،مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 ، ص 39 .

[7] - Hachette, p 1542.

و قد كان " فون درجا بلنتش " أول من أطلق هذا المصطلح سنة 1875 « على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية و البلاغية في الكتابة الأدبية »[1] ، أما عن انتشار هذا المصطلحِ في الدراسات الأسلوبية العربية ، فقد كان لعبد السلام المسَدّي السبقُ في نقله و ترجمته ، و هو يستعمل مصطلحَ "علم الأسلوب" كذلك مرادفا للأسلوبية [2]. أما الباحث العربيّ "سعد مصلوح " فيؤْثِر مصطلحَ " الأسلوبيّات "، « و يعلل ذلك بأنه أَخْصَرُ [من مصطلح علم الأسلوب] و أطوعُ في التصريف ، كما أنه جاء في سُنّة السّلف في سلكِ المصطلحات الشبيهة بالرياضيات و الطبيعيات ، و لأنه يتسق بهذا المبنى مع مصطلح اللسانيات و الصوتيات»[3]، إلا أننا نجد أن مصطلح " الأسلوبية " هو الذي طغى استعمالُه وجرى على الألسنة ، أما مصطلح " أسلوبيات " فقد استُعمل – غالبا– للدلالة على الاتجاهات الأسلوبية .

و الأسلوبية تستند في منطلقاتها إلى اللسانيات ، و هي تتخذ من الوجه الثاني من ثنائية " دي سوسير Ferdinand de Saussure 1857-1913 "(اللغة / الكلام langue/ parole) قاعدةَ انطلاق . حيث يقول : « و تشمل دراسة اللسان جزئين : واحدٌ مهمٌّ ، و موضوعه اللغة التي هي اجتماعية في ماهيتها و مستقلةٌ عن الفرد . و هذه الدراسة هي نفسية ، و حسب . و الآخر ثانوي ، و موضوعه الجزء الفردي من اللسان ، و نعني به الكلام بما فيه التصويت . و هذه الدراسة هي نفسيّة فيزيائية »[4].

ولئن كان "سوسير " قد حصر موضوع اللسانيات في دراسة الوجه الأول من الثنائية (اللغة) ، فإن تلميذه " شارل بالي Charles bally 1865-1947 " قد تلقّف الوجه الثاني منها (الكلام) ؛ فكان بذلك مؤسّسَ الأسلوبية . « فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع ش . بالي Charles bally أن علم الأسلوب قد تأسست قواعدُه النهائيةُ مثلما أرسى أستاذُه ف . دي سوسير F. De Saussure أصول الألسنية الحديثة »[5].

---

[1] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية و الأسلوب) ،ج 1 ، دار هومة ، الجزائر ،1997 ، ص 13 .

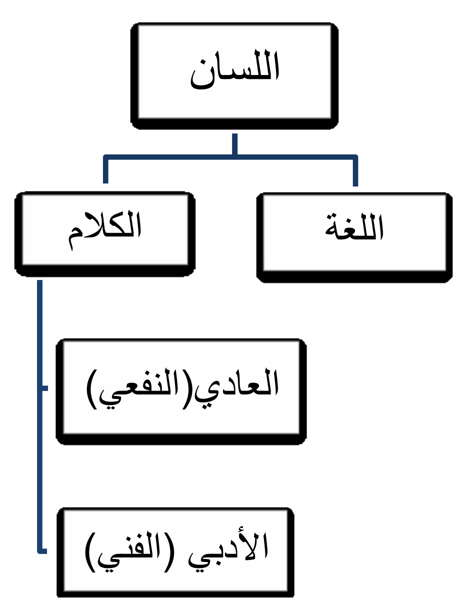
[2] – نفسه ، ص 13 – 14.

[3] – نفسه ، ص 14.

[4] - Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, éditions Talantikit, Bejaia, Algérie, 2002, p 30.

[5] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص16.

و إذا كان "سوسير " قد قسم اللّسان إلى : لغة وكلام ، فإن ثاني هذين القسمين يشتمل على مستويين من الاستخدام ، أولهما : الاستخدام العادي " أو النفعي " .
ثانيهما : الاستخدام الأدبي " أو الفني ". و يعني ذلك أنه في داخل الثنائية التي أوردها " دي سوسير " توجد ثنائيةٌ أخرى متفرّعةٌ عنها [1] :



و يقول " ميشال ريفاتير Michael Riffaterre " : « بسبب صلة القرابة بين اللغة و الأسلوب ، يمكننا أن نأمل في استعمال المناهج اللسانية لوصف الاستعمال الأدبي للسان وصفا موضوعيا مضبوطا » [2]. و هو يرى بأن الظاهرة الأسلوبية لا يمكن فهمها إلا انطلاقا من اللسان ؛ لأنه هو الذي يسيّرها[3] .

« ويعتمد المنظّرون للأسلوب على البنية اللغوية للنص انطلاقا من التفرقة بين نوعي الخطاب ؛ بغيةَ دراسةِ العملِ الأدبيّ وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة : النحوية ، و الصرفية ، و المعجمية التي تتشكل منها البنيةُ العامةُ للشكل الأدبي، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تنصَبُّ على النص بوصفه وحدةً واحدة »[4].

وقد عُرِّفت الأسلوبية بتعريفات عدّة ، يقترب بعضها ، ويتباين بعضها الآخر؛ و ذلك انطلاقا من الزاوية التي ينطلق منها كلُّ دارس للأسلوب . و إذا نحن حاصرنا تلك التعريفات ،

---

[1] – ينظر الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص16- 17 .

[2] - Alain Hardy, Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre, In ، Langue française, N°3 , 1969, p90 .

[3] - Ibid, p 91.

[4] – فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 17-18 .

وجدناها لا تخرج عن كونها تعتمد أحدَ عناصرِ الخطاب الثلاثة : المرسِل (المنشئ) ، أو الرسالة (الخطاب، أو النص) ، أو المرسَل إليه (المتلقي ، أو القارئ) .

وقد انطلق " شارل بالي " من أن الخطاب نوعان :« ما هو حاملٌ لذاته غيرُ مشحون ألبتّة ، وما هو حاملٌ للعواطف والخلجات وكلِّ الانفعالات »[1]. وبالي لم يقصر الدراسةَ الأسلوبيةَ على الأسلوب الأدبي ، و إنما عمّمها على كلّ كلام مشحون بالعواطف ؛ فعُرِفت أسلوبيته بـ : " الأسلوبية التعبيرية ". وهي عنده « تأتي لتتبُّع بصْماتِ الشّحن في الخطاب عامة »[2] ؛ و لذلك وصفها " تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov " بأنها « قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة و بالتعبير ، وليس بتنظيم العبارة نفسها »[3] .

و عُرِّفت الأسلوبيةُ أيضا بأنها « علمٌ وصفيٌّ يُعنى ببحث الخصائصِ و السماتِ التي تميّز النص الأدبيَّ بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية »[4].

و يعرّفها " بيار جيرو Pierre Guiraud " بقوله : « إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيّرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي ، و هذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد . و القواعد في هذا المنظور ، هي مجموعة القوانين ، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام و المعيار على مستعمل اللغة . فالأسلوبية تحدّد نوع الحرّيات في داخل هذا النظام »[5].

و واضحٌ من قوله هذا أن " الأسلوبيّة " تختصّ بالجزء الفردي من اللسان ، أي بالكلام ، فهي إذاً لا تهتم بالنظام اللغوي الذي هو موضوع اللسانيات ، و إنّما تُعنى بالنشاط الفردي لمستعمل اللغة .

و قد عدّ " برونو Ch . Bruneau " الأسلوبيّة « علما خاصا بالانزياحات[6] La Science des écarts »[7].

---

[1] – المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص36.

[2] – نفسه ، ص37 .

[3] – مجموعة من المؤلفين ، العلاماتية و علم النص ، تر ، منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2004 ، ص 109.

[4] – فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص35 .

[5] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 08.

[6] – استعمل المترجم مصطلح " الشواذات " في مقابل" écarts " .

[7] – فيلي ساندرس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، تر ، خالد محمود جمعة ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 2003 ، ص 36 .

و يرى "رومان جاكوبسون Roman Jakobson " بأن الأسلوبية جزء مكمّل للسانيات [1]. و قد عرّفها – من منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي – بأنها : « تُعنى بما يتميّز به الكلام الفني عن سائر الفنون ، و بقية مستويات الخطاب »[2]. و هو يبوّئها الصّدارة بين الدّراسات الأدبية [3]. و معلوم أن « "جاكوبسون "لم يستخدم قط كلمة أسلوبية، و قلّما استخدم كلمة أسلوب أسلوب ؛ لأنه يبدلها بأخرى ، هي الوظيفة الشعرية »[4].

أما " ميشال ريفاتير Michael Riffaterre " فقد ركّز على المتلقي ، و من ثمّ كانت نظرته إلى هذا العلم تصبّ في اتجاه المرسَل إليه ، فهو يرى « بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميِّزة التي بها يستطيع المؤلِّف الباث مراقبة حريّة الإدراك لدى القارئ المتقبِّل ...فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة " ألسنية " تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن و إدراك مخصوص »[5].

و مهما تعددت تعريفاتُ الأسلوبيةِ فإنّها تتفق في نقطتين هامتين :

1- دراسةُ الوجهِ الثاني من ثنائية " سوسير " ، أي (الكلام).

2- تتخذ من اللغة مدخلا لها في دراسة النص الأدبي ؛ إذ « تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا ، فالأسلوبية تعني دراسةَ الخطابِ الأدبيِّ من منطلقٍ لغوي »[6]. و يؤكّد "ريمون طحان " على أهمية المدخل اللغوي في الدراسة الأسلوبية بقوله: بقوله: « فالشكل موضوعٌ مهمٌّ في الدراسات البنيانية الحديثة ، و ما الأدب إلا عناصرُ تتضافر لتخلق الجمال ، و ما اللغة إلاّ الظاهرةُ الشكليةُ الوحيدةُ التي تُتيح لنا أن نتعرّف على الأدب الذي لا يتحقّق إلاّ بها و فيها »[7]. و يرى "جورج مولينيه Georges Molinié " الرأي ذاته ، حيث يقول موجّها الدراسات الأسلوبية :« ومن الحكمة أن لا نتعلق في البداية بدراسة المحتوى ، أو المواضيع أو

---

[1] - Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, Les fonctions du langage, tr Nicolas Ruwet, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007, p 210.

[2] - Ibid, p 210.

[3] - Ibid, p 210.

[4] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 79 .

[5] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 45.

[6] – فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 44.

[7] – ريمون طحان ، الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ج 2 ، ص116 .

الأيديولوجية ، فهذا ليس هدفَ الأسلوبية . يجب إذن أن نبقى بقوة في وسط الأشكال ، و المكوّنات اللغويّة والكلامية الإيحائية : تلك هي المادة التي يجب دراستها »[1].

و إذا كانت اللغةُ تحتلّ تلك المكانةَ في الدراسات الأسلوبيّة ، فهل من حدود تقف عندها تلك الدراسات في دراسة لغة النص ؟ إنها تدرس كل ما يتعلّق بلغة النص من أصواتٍ ، و صيغٍ ، و تراكيبَ وكلمات ، فتستفيد من علم الأصوات ، و الصرف ، و الدلالة و التراكيب ؛ في الكشف عن سمات الأسلوب و خصائصه . و ذلك لا يعني أن الأسلوبية قد أصبحت عِلما يحوي كلَّ تلك العلوم ،كلاّ بل إنها تستفيد من تلك العلوم اللغوية في تحليل النص الأدبي، أمّا التقييم ، فهو من عمل النقد الأدبي[2].

2 . الفرق بين الأسلوبية و المجالات المعرفية الأخرى :

ترتبط الأسلوبية بعلوم عدّة ، فهي تستند في كثير من مفاهيمها إلى اللسانيات ، و قد رأينا أنها عُدّت جزءاً مكمّلا لها . كما أنّها عُدّت في نظر البعض وريثا مباشرا للبلاغة [3] ، أو إنّها بلاغة جديدة [4]. و قد رأينا في مطلع هذا الفصل الخلط الذي وقع بينها و بين النّقد الأدبي .

و قد ارتأينا بعد أن عرّفنا الأسلوبية أن نرسم الحدود بينها و بين تلك المجالات المعرفية التي هي على تماس بها ؛ لئلا تتداخل المفاهيم. و مما دعانا أيضا إلى ذلك بعض الدراسات التي اطّلعنا عليها، حيث إنّها تتجاوز حدود الأسلوبية ؛ لتستحيل دراسات بلاغية ، أو نقدية ، أو حتى لسانية صِرْفة. و سنوضح تلك الفروق في النقاط الآتية[5] :

---

[1] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص163.

[2] – يُنظر الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 36 و ما بعدها . و محمد بلوحي ، (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة) ، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد، 95 ، السنة ، 24 ، أيلول 2004.http،//www.awu.dam.org /trath/ind-turath95.htm .

[3] – أوزوالْد ديكرو و جان ماري سشايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر ، منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 2007 ، ص 166 .

[4] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 05 .

[5] – اقتبسنا هذه الفروق من ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 48 – 49 ، و ص 52 . و النقد و الحداثة ، ص53 و ص57-58 . و الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 30 ، و ص32 ، و ص36 و ما بعدها . و موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ، 2003 ، ص9 .

2 . 1 . **الفرق بين اللسانيات و الأسلوبية** : يعدّ جلّ العلماء الأسلوبية جزءا مكملا للسانيات . و على الرّغم من أن "ستيفن أولمان Stephen Ullmen " لا يعدّها فرعا من اللسانيات ، و إنما هي في نظره علم مستقل موازٍ، يعالج القضايا نفسها التي في علم اللغة ، و لكن من زوايا مختلفة[1]، إلا أنه أقرّ منذ 1969 بالقول : « إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان الألسنية صرامة على ما يعتري غايات هذا العلم الوليد و مناهجَه و مصطلحاته من تردّد ، و لنا أن نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي و الألسنية معا »[2].

و قد دأب اللسانيون الغربيون على تخصيص الفصول الأخيرة من كتبهم للأسلوبية ، ذلك أنهم يعدّونها جزءا مكمّلا للسانيات .

و الحاصل أنّ الأسلوبية تتّجه إلى دراسة ما أحجمت عنه اللسانيات ، أي الكلام . فاللسانيات قد حصرت موضوعها في اللغة ، فقد ختم " سوسير " كتابه " محاضرات في اللسانيات العامة "بقوله:«إن موضوع اللسانيات الوحيد و الحقيقي هو اللغة منظورا إليها في ذاتها و لذاتها»[3].

و إذا أردنا أن نوضّح ذلك بعيدا عن الأدب ، فإنّك لما تقول : " أحب أن أزور جدتي يوم الجمعة " . فإنك يمكن أن تختار بدل الفعل (أحب) : أرغب ، أو أريد ... كما يمكنك القول : " أحب زيارة جدتي يوم الجمعة ." فتختار المصدر الصريح بدل المصدر المؤول . كما يمكنك أن تقدّم و تؤخّر ، فتقول : " يوم الجمعة أحب أن أزور جدتي ."

إن هذه الإمكانات التي توفّرها اللغة لمستعمليها هي التي تعنى بها الأسلوبية . فتلك الجمل السابقة سواءٌ في نظر اللسانيات ، فكلّها يقرّها نظام اللسان العربي . أما الأسلوبية ، فتأتي لمحاولة الكشف عن دواعي ذلك الاختيار ، و الكشف عن وجهه الفني في العمل الأدبي .

و بهذا يمكن القول بأن الأسلوبيّة تعالج ما لا يمكن للسانيات معالجته [4].

و لعلّ "بيار جيرو" قصد هذا المعنى لما قال : « إن أسلوبيتنا دراسةٌ للمتغيّرات اللسانية إزاءَ المعيار القاعدي ، و هذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد . و

[1] – فيلي ساندرس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص 51 .
[2] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 20 .
[3]- F. de Saussure, Cours de linguistique générale, p 351.
[4] - R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, Les fonctions du langage, p 218.

القواعد في هذا المنظور ، هي مجموعة القوانين ، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام و المعيار على مستعمل اللغة . فالأسلوبية تحدّد نوع الحرّيات في داخل هذا النظام »[1].

و الواقع أن ثمة فروقا واضحة المعالم بين الأسلوبية و اللسانيات ، و إن كانت الأولى مدّا من الثانية تستند عليها في منطلقاتها ، و أبرز تلك الفروق :

2. 1 . 1 . معلوم أن اللسانيات تتخذ الجملة موضوعا لها ، لا تتجاوزها ، فهي عند كانت عند اللسانيين – قبل ظهور لسانيات النص – أكبر وحدة لغوية قابلة للوصف ، في حين تعنى الأسلوبية بالإنتاج الكلّي للكلام ، فهي تهتم بالخطاب الأدبي الذي هو منتوج لغوي أكبر من الجملة.

2. 1 . 2 . تعنى اللسانيات بالتنظير للغة بوصفها مشكلا مفترَضا ، فهي تحاول الوصول إلى القوانين التي تحكم النظام اللغوي ، في حين تتجه الأسلوبية إلى دراسة الوجه الثاني ، أي الكلام المنجَز فعلا .

2 . 1 . 3 . تهتم اللسانيات باللغة من حيث هي مُدرَك مجرّد تمثلها قوانينها ، حيث تسعى إلى الكشف عن تلك القوانين . أما الأسلوبية فتعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي ، فهي تركّز على القيمة الإبلاغية و الإفهامية ، و تدرس الكلام بوصفه نشاطا ذاتيا في الاستعمال .

و هذا الجدول يلخص تلك الفروق :

اللسانيات .	الأسلوبية .
1- تعنى بدراسة الجملة .	1- تعنى بالإنتاج الكلي للكلام .
2- تعنى بالتنظير للغة (نظام اللغة).	2- تدرس المنجَز فعلا (الكلام).
3- تعنى باللغة من حيث هي مُدرَكٌ مجرّد تمثّله قوانينها .	3- تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي.
4- تدرس اللغة ، و تسعى إلى كشف القوانين التي تحكمها .	4- تركّز على القيمة الإبلاغية و الإفهامية ، وتدرس الكلام بوصفه نشاطا ذاتيا في استعمال اللغة.

[1] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 08.

2 . 2 . **الفرق بين البلاغة والأسلوبية** : لعلّ البلاغة أكثر علوم اللّغة التباسا بالأسلوبيّة . فقد وجدنا من كبار منظّري الأسلوبيّة في الغرب من يربط بين العلمين . فهذا "بيار جيرو" – مثلا – يقول : « البلاغة هي أسلوبية القدماء ، و هي علم الأسلوب كما كان يمكن للعلم أن يُدرَك حينئذ »[1]. و يقول في موضع آخر: « و البلاغة إذا كانت فنا للتّعبير الأدبي و قاعدةً في الوقت نفسه ، فإنها أيضا أداةٌ نقديّةٌ تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي ... و يمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذا ت شكل مضاعف : إنها علم التعبير ، و هي نقدٌ للأساليب الفرديّة »[2].

و لعلّ جملة (إن الأسلوبية بلاغة حديثة) هي التي أحدثت اللبس في أذهان الكثيرين. و لكن من الواضح أنّ "جيرو" قصد بالعبارة الأسلوبية المنهج النقدي ، لا الأسلوبية العلم الوصفي . و قد سبق أن أوردنا تمييزه بينهما في مدخل هذا الفصل .

و جديرٌ بالذكر أن بعض المنظرين و الباحثين الأوائل في هذا المجال يرون أن الأسلوبية وليدة البلاغة ، و وريثها المباشر [3] ، فقد ورد في " القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ": « تعدّ الأسلوبية الوريث المباشر للبلاغة »[4]. و جاء فيه أيضا : « إن ولادة هذا العلم (يعني الأسلوبية) في نهاية القرن التاسع عشر لتُعَدّ علامة على الاستغناء عن البلاغة ، حتى و إن كانت الأسلوبية ستأخذ منها بعض الوجوه ، خاصة فيما يتعلّق بتحليل الصور و الاستعارات »[5].

و الملاحظ أنه قد غاب عن أصحاب هذه النظرة أنه لو كانت الأسلوبية وريثة البلاغة لزالت الثانية من الوجود ، و حلت الأولى محلّها . إلا أن العلمين موجودان في الوقت نفسه جنبا إلى جنب ؛ مما يدل على أنهما علمان متمايزان ، و إن كانت بينهما صلات وثقى . و أبرز ما يميّز البلاغة عن الأسلوبية :

2 . 2 . 1. إن الأولى علم معياري ينطلق من قوانين مسبقة ، أي إن البلاغة موجودة قبل النص ، في حين أن الأسلوبية علم و صفي ، لا ينطلق من قوانين مسبقة ، فهي تتعامل مع النص بعد أن يولد .

---

[1] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 16 .

[2] – نفسه ، ص 05 .

[3] – ينظر عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 48 .

[4] – أوزوالْد ديكرو و جان ماري سشايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ص 166 .

[5] – نفسه ، ص 166 .

2 .2 .2 . كما أن هناك فرقا في الهدف ، فهدف البلاغة تقويمي قبل إبداع النص ، أي إنها توجّه الأديب إلى الأساليب التي عليه أن يوظفها في إنتاجه الأدبي ، و تقييمي بعد إبداعه ، و ذلك بالاحتكام إلى المعيار الموجود سلفا ، فما اتفق و ذلك المعيار كان خطابا بليغا ، و ما قصر عنه ، أو اختلف معه سقطت عنه صفة البلاغة . أما الأسلوبية ، فلا تحكم على العمل الأدبي بالجودة و لا بالرداءة ، و إنما تقوم بدراسة لغته ، و إبراز سماته و خصائصه الأسلوبية ، و هنا تتوقف لتترك المجال لغيرها ، أعني " النقد الأدبي ".

2 . 2 . 3 . أما الفرق الثالث بين العلمين ، فيتعلق بالمتلقي ، الذي لا يمثّل سوى جانب من جوانب مقتضى الحال في نظر البلاغة ، بينما تنظر الأسلوبية إليه على أنه منتِج للنص ؛ فهو الذي يبعث فيه الحياة بتقبّله و تذوّقه ، بل إن بعض الاتجاهات الأسلوبية تجعل القارئ و ردود أفعاله تجاه النص جزءا من الأسلوب ، كما عند "ميشال ريفاتير".

2. 2 . 4 . إن نظرة البلاغة إلى العمل الأدبي تنبني على ثنائية الأثر الأدبي ، أي فصل الشكل عن المضمون ، فهي تتعامل مع الشكل (الأسلوب) على أنه مجرد خادم لنقل الأفكار و العواطف في قالب فني جميل ، أما الأسلوبية فتتعامل مع النص على أنه كيان لغوي واحد بدواله و مدلولاته ، لا يمكن فصل الشكل فيه عن المحتوى .

فعلماء البلاغة ينظرون إلى الصورة البيانية – مثلا – على أنها يؤتى بها لغرض توضيح المعنى ، أو تأكيده ، أو تزيينه . فقد نظروا إلى التمثيل– خاصة – على أنه شريفُ القدر؛ لأنه يضاعِفُ قوى المعاني في النفوس[1] و يُقرِّبُ المشبَّهَ من فهمِ السامعِ[2].

و يقول عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) في المقارنة بين وظيفة التشبيه و وظيفة الاستعارة: « ليس ذلك ؛ لأن الواحدَ من هذه الأمورِ يفيد زيادةً في المعنى نفسِه لا يفيدها خلافُه، بل لأنه يفيد تأكيداً لإثباتِ المعنى لا يفيده خلافُه »[3] ، فهو يرى أن وظيفةَ التشبيهِ غيرُ وظيفةِ الاستعارة ، إلاّ أنه

---

[1] – الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تصحيح و مراجعة ، الشيخ بهيج غزاوي ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط1، 1988 ، ص 203.

[2] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في نقد الشعر و تمحيصه ، شرح وضبط الدكتور عفيف نايف حاطوم ، دار صادر، بيروت، ط2 ، 2006 ، ص 244 .

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر ،1991 ، ص 400 – 401.

يحصرُها في تأكيد المعنى . و يقول في موضع آخر في فضل الاستعارة: « ومن خصائصها التي تُذكر بها ، و هي عنوان مناقبها : أنّها تُعطيك الكثيرَ من المعاني باليسيرِ من اللّفظِ ؛ حتى تُخرِجَ من الصّدَفةِ الواحدةِ عدّةً من الدُّرر ، و تجني من الغصن الواحدِ أنواعاً من الثّمر »[1] ، بينما يرى علماء الأسلوب بأن الصورة جزء من تفكير الأديب و أحاسيسه ، فهي غير منفصلة عن فكره و مشاعره ، يقول جاكويسون: « إنّ الشّعرَ هو التفكيرُ بالصّوَرِ ، و ليس هناك من قصائدَ دون صُور »[2].

و إليك هذا الجدول الذي يلخص تلك الفروق بين البلاغة و الأسلوبية :

البلاغة .	**الأسلوبية .**
1- موجودة قبل النص .	1- تتعامل مع النص بعد أن يولد .
2- تنطلق من قوانين سابقة (معيارية) .	2- لا تنطلق من قوانين سابقة ، أو افتراضات جاهزة (وصفية) .
3- هدفها تقويمي قبل إبداع النص و تقييمي بعد إبداعه .	3 - لا تحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة .
4- المتلقي لا يشكّل إلاّ جانبا من جوانب مقتضى الحال .	4- المتلقي يبعث الحياة في النص الأدبي بتلقيه و تذوقه .
5 – تقوم على ثنائية الأثر الأدبي (فصل الشكل عن المضمون) .	5- تنظر إلى النص على أنه كيان لغويٌّ واحد بدواله ، و مدلولاته .

2 . 3 . **الفرق بين النقد الأدبي و الأسلوبية** : كثيرا ما يخلط بعض المحللين الأسلوبيين بين مجالين معرفيين مختلفين : الأسلوبية ، و النقد الأدبي لما يوظّفُ الأسلوبيّة أداةً لنقد الأسلوب. و يرجع سبب ذلك الخلط إلى عدم التمييز بين الأسلوبية بوصفها علما مستقلا، و الأسلوبية باعتبارها منهجا نقديا؛ مما يجعلهم يتجاوزون حدود علم الأسلوب، ليقتحموا مجال النقد الأدبي.

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تحق ، سعيد محمّد اللحام ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص30.

[2] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون (دراسة و نصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 ، ص 80.

و قد ميّز " رومان جاكوبسون " بين : شعر القواعد ، و قواعد الشعر (Poésie de la grammaire , et grammaire de la poésie)[1]. ف " شعر القواعد " يعني دراسة محصول آثار أدوات التعبير في النص ، أما " قواعد الشعر " ، فتعني دراسة أدوات التعبير الشعري في اللغة .
و بذلك تندرج قواعد الشعر ضمن " علم الأسلوب "، أما شعر القواعد ، فيتعلق بالنقد الأسلوبي.
و يقول " ريفاتير " : « الأحكام التقيميّة مهمة النقد ، فهي عملٌ ما وراء لساني (méta - stilistique) : موضوع الأسلوبية ليس إلا الملاحظة " [2].
و لا بد من أن نسجّل هنا أن من منظّري الأسلوبية – مثل بيار جيرو – من يرى بأنها تستحيل بالضرورة نظرية نقدية[3]. بيد أن الأسلوبية و النقد الأدبي مجالان معرفيان مختلفان : موضوعا ، و منهجا ، و هدفا . و تتمثل أبرز الاختلافات بينهما في الآتي :
2 .3 . 1 . إن النقد الأدبي ينظر إلى لغة النص الأدبي على أنها عنصر من عناصره ، و حسب ، و هي ليست العنصر الوحيد الذي يتخذه النقد الأدبي موضوعا له ، بل إنه يدرس الأفكار و العواطف و الخيال ، و غيرها ، بينما تعنى الأسلوبية أساسا بالكيان اللغوي للنص ، أي إنها تدرس لغته لذاتها ، لا بوصفها أداة للتعبير عن الأفكار و العواطف . و قد بيّن " جاكوبسون" بأن ما يميّز الوظيفة الشعرية للغة أنها يتمّ فيها التركيز على لغة الرسالة في حدّ ذاتها [4] . « فنحن في الشعر لا نصل إلى الحقيقة من خلال اللغة ، بل إن اللغة تصبح "مادة بناء" كما الرّخام بالنسبة للنّحات . فاللغة الشعرية غاية في ذاتها ، و ليست وسيلة »[5].
و هكذا يتضح أن مجال الأسلوبية أضيق من مجال النقد .
2. 3 . 2 . إذا كانت الانطباعية و الذاتية ميزة النقد الأدبي ، فإن الموضوعية و البعد عن الذاتية ميزة الأسلوبية .

[1] - Roman Jakobson, Huit questions de poétique, Edition du Seuil, 1977, pp 89 - 107.
[2] - Alain Hardy, Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre, In, Langue française, N° 3, 1969 p94.
[3] – ينظر المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 105 .
[4] - R.Jakobson , Essais de linguistique générale , 1 , Les fonctions du langage , p 218.
[5] – ينظر النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 58 .

2 .3 . 3 . إن النقد الأدبي لا يغفل الأوضاع المحيطة بالنص ، سواء في إنتاجه أو تلقيه ، أما الأسلوبية – خاصة الاتجاه البنيوي – فتسعى إلى دراسة النص بمعزل عن محيطه السياسي ، و الاجتماعي ، و الديني ...

2 .3 . 4 . لئن كان النقد الأدبي أسبق تاريخيا من الأسلوبية ، إلا أنه يستفيد منها ، فالدراسة النقدية تعتمد على ما تقدمه لها الدراسة الأسلوبية من نتائج ، و هنا يبدأ العمل النقدي في تقييم ، و تقويم العمل الأدبي . و يمكن تشبيه وظيفة المحلل الأسلوبي و وظيفة الناقد الأدبي بوظيفة المخبري في المختبر الطبي ، و وظيفة الطبيب . فالمخبري يقوم – مثلا – بتحليل عيّنات الدّم بطلب من الطبيب ، ثم يقوم الطبيب بناء على نتائج تلك التحاليل بتشخيص المرض ، و وصف العلاج . فكما أنه ليس من شأن المخبري تشخيص علّة المريض و وصف العلاج ، كذلك ليس من مهمة دارس الأسلوب الحكم على الأعمال الأدبية . و كما أنه ليس من شأن الطبيب تحليل عينات الدم ، كذلك ليس من وظيفة الناقد الأدبي تحليل لغة النص[1].

و من هذا يبدو لنا أن مهمة دارس الأسلوب تنحصر في دراسة لغة النص في جميع مستوياتها ، و إبراز سماتها و خصائصها اللغوية ، و هنا يجب أن يتوقف ليبدأ الناقد الأدبي في ممارسة وظيفته تقييما و تقويما .

و يمكننا إجمال تلك الفروق في هذا الجدول :

النقد الأدبي .	الأسلوبية .
1- ينظر إلى لغة النص بأنها عنصر من عناصر النص الأدبي ، و حسب .	1- تعنى أساسا بالكيان اللغوي للنص الأدبي.
2- يتسم بالانطباعية و الذاتية .	2- الموضوعية و البعد عن الانطباعية و الذاتية .
3- لا يغفل الأوضاع المحيطة بالنص .	3- تدرس النص بمعزل عن محيطه (السياسي ، التاريخي ، الاجتماعي ...)
4- يأتي بعدها ، و يعتمد على نتائجها .	4- تسبقه و تمده بجزء من مادة دراسته .

المطلب الثاني
في موضوع العلم .

[1] - ينظر رأي عبد السلام المسدي في ندوة العدد بعنوان الأسلوبيّة ، مجلة فصول العدد 1 ، 1984 ، ص 223 – 224.

بعد أن حدّدنا العلم في المطلب الأول ، و بيّنا الفروق بين الأسلوبيّة و المجالات المعرفية الأخرى التي هي على تماس بها ، نأتي في هذا المطلب لنحدد موضوع الأسلوبية .

و نقول في البدء : إنه ليس من شروط العلم أن يكتشف مادة جديدة ، فاللسانيات نفسها لم تكتسب شرعيتها من اكتشاف مادة جديدة ، و لكنها استقت تلك الشرعية من المنهج ؛ فالمعروف أن العلوم إذا اختلفت مناهجها تباينت هوياتها[1].

و إذا كانت اللسانيات قد حققت شرعيتها بتحويل وجهة الدراسة اللغوية من المنهج التاريخي و المقارن إلى المنهج الوصفي ، فإن إشكالية الأسلوبية تكمن في كونها لم تكتشف مادتها العلمية (الكلام) ، و لا ابتكرت منهجا جديدا ؛ إذ اتّكأت على اللسانيات . و لعلّ هذا ما جعل الكثيرين ينظرون إليها بعين الرّيبة ، و كأنّها علم متطفّل على غيره .

و الواقع أن الأسلوبيّة تستمدّ شرعيتها المعرفيّة من استغلال المادّة التي اكتشفتها اللسانيات ، و أقصتها من مجالها ، أقصد (الكلام) الذي هو الجزء الفردي من اللسان .

إن موضوع الأسلوبية هو " الأسلوب Le style " الذي نُسبت إليه . فما الأسلوب ؟

1 . <u>الأسلوب و نظرياته</u> : جاء في لسان العرب أن « الأُسْلوب ، بالضم الفَنُّ ؛ يقال : أَخَذَ فلانٌ في أَساليبَ من القول أَي أَفانِينَ منه »[2].

و مصطلح " أسلوب style " عند الأوروبيين أسبقُ في الظهور من مصطلح " أسلوبية Stylistique " ؛ إذ يعود حسب المعاجم الفرنسية إلى بداية القرن الخامس عشر الميلادي ، بينما يرجع مصطلح " أسلوبية " إلى بداية القرن العشرين[3].

و قد جاء في معجم " HACHETTE ": « الأسلوب مِثْقبٌ معدنيٌّ يُستَعمل في الكتابة على الصفائح المطلية بالشمع »[4].

و نص معجم " Richelet (1680)" على أن الأسلوب « هو الطريقة التي يُعبّر بها كل شخص ؛ و لهذا يوجد أساليب بعدد الأشخاص الذين يكتبون »[5].

و التفاوت بين أساليب المنشئين محكوم على الأقل بثلاثة عوامل :

---

1 – ينظر، عبد السلام المسدي ، اللسانيات و أسسها المعرفية ، ص24 و ص 41 .

2 – لسان العرب ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1994 ، ج1 ، مادة " سلب " ، ص 474 .

3 – أحمد درويش، (الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه)، مجلة فصول، ع5 ، م1 ، ص60 .

4 -HACHETTE, paris 2009, p 1542.

5 - Robert Martin, Comprendre la Linguistique, Puf, 2e édition, Paris, 2002, p184.

– المرونة العجيبة للغة التي تُتيح قول الشيء الواحد بأشكال مختلفة تماما .

– إبداعية اللغة التي تمكّننا انطلاقا من الأشكال التي تقدمها لنا أن نبتكر استعمالات أصيلة ، مثل ابتكار صور جديدة ، أو رابطة مستحدثة بين الألفاظ .

– موسيقية اللغة التي تجعل الاستعمال الأدبي مصحوبا بأثر الإيقاع ، و الجهر ؛ مما يُنتج نوعا من التناغم [1] .

و يقرّ علماء الأسلوب – عموما – بصعوبة تعريف الأسلوب ؛ مما جعل اتفاقهم على تعريف واحد أمرا مستحيلا، أو بضعة تعريفات متقاربة، فقد جمع "فيلي ساندرز willy sanders" في كتابه " نحو نظرية أسلوبية لسانية " ثمانيةً و عشرين تعريفا للأسلوب[2].

يقول بيار جيرو : « إن الأسلوب مفهوم عائم ، فهو وجه بسيط للملفوظ تارةً ، و هو فن واع من فنون الكاتب تارة أخرى ، و تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارةً ثالثة ؛ و لذا فهو يتعدّى الحدود التي يدّعي بأنّه انغلق عليها ، مثله في ذلك مثل المِشْكال [3] يتحوّل في اللحظة نفسها التي نجهد فيها لتثبيته » [4] . و لعلّ ذلك مما دعا " شتايغر E. staiger " إلى التخلي عن مبدإ الأخذ بالتعريفات الكثيرة للأسلوب ؛ لعدم تمكن المرء من الحديث عن تحديدات فاصلة [5] .

و الواقع أن صعوبة تعريف الأسلوب بوجه عام ، و الأسلوب الأدبي بوجه خاص راجعةٌ إلى ارتباطه بالجزء الفردي من اللسان ، أي الكلام ، فهو متغيّر تتحكّم فيه عوامل عدّة : منها ما يرجع إلى المتكلّم ، و منها ما يتعلّق بالمتلقي ، و منها ما يرتبط بالخطاب في حدّ ذاته ، و منها ما يتعلّق بمقام الخطاب .

و التعدد في تعريفات الأسلوب يرجع إلى الزاوية التي ينطلق منها كلُّ باحثٍ في دراسته .

و على الرَّغم من صعوبة و ضع حدّ للأسلوب ، و على الرغم من ذلك التّعددِ في تعريفاته إلا أنه « ليس من نظرية في تحديد الأسلوبِ إلاّ اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائزِ الثلاثِ [

---

1 - Ibid, p p 184 – 185.

2 – ينظر فيلي ساندرس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص29 و ما بعدها .

3– أنبوب يحتوي مرايا مركزة ، بحيث إن الأشياء الصغيرة الملونة الموجودة معها في الأنبوب تتحرك فتولّد رسوما مختلفة الألوان و الأشكال .

4 – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبيّة ، ص 30 .

5– فيلي ساندرس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص36 .

المخاطِب ، و المخاطَب ، و الخطاب] أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة »[1]. فالنص الأدبي بالدرجة الأولى رسالةٌ لغوية ، و هو بذلك يقتضي وجودَ مرسِل (منشئ / مخاطِب) ، و نصٍّ (خطاب) ، و متلقٍّ (مخاطَب) .

و ما يمكن أن نستشفّه من تلك التعريفاتِ المتعددةِ هو ارتكازُها على « مبادئ أساسية منها : العلاقةُ بين المتكلِّم الكاتبِ من جهة ، و النصِّ من جهة أخرى ، ومنها العلاقةُ بين النصِّ من جهة و القارئ و المستمع من جهة أخرى ، و منها ما يلغي الطرفين اللذين يدور بينهما النص ، و هما المرسِلُ و المتلقي ، و يركز على النصِّ ذاتِه »[2].

1 . 1 . نظرية الأسلوب من زاوية المنشئ: نظر فريقٌ من علماءِ الأسلوب إلى الأسلوب من زاوية منشئه ، فعدّوه صورةً منه ، فهو يحمل عواطفه ، و أفكاره حتى ليغدوَ صاحبَه نفسَه . حيث يقول "جورج بوفون Georges Buffon 1707 – 1788 " مقارنا بين الأسلوب و المعارف الأخرى:« إن المعارف ، و الوقائع و المكتشَفات تُنتزَع بسهولة ، و تتحوّل ... هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان ، و أما الأسلوب فهو الإنسان نفسُه ؛ و لذا لا يمكن أن يُنتزَع ، أو يُحمَل ، أو يتهدم »[3].

و قد نص " معجم HACHETTE " على أن الأسلوب هو « طريقة استخدام الوسائل التعبيرية اللسانية الخاصة بكاتب معيّن ، أو جنس أدبي ... »[4].

و يذهب " ليو سبتزر Léo Spitzer 1887 - 1960 " في أحد تعريفاته إلى القول: « إن الأسلوب يعتبر غالبا "مجاوزة فردية " طريقة في الكتابة خاصة بمؤلِّف واحد »[5].

---

[1] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 57.

[2] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1 ، ص 155. و ينظر مُحَمّد بلوحي (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة)، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق العدد، 95 السنة ، 24، أيلول 2004. http //www.awu.dam.org /trath/ind-turath95.htm

[3] – جيرو، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 22 . و مولينيه ، الأسلوبية ، ص67. و فيلي ساندرس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص 29 . و المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 63.

[4] - HACHETTE, p 1560.

[5] – جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، تر، الدكتور أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ط4 ، 2000 ، ص 36 .

و قد حدّه " جورج مولينيه Georges Molinié " بأنه « طريقة متميّزة ، و فريدة ، و خاصة بكاتب معيّن »[1].

و في الدراسات العربية الحديثة نجد الدكتور "طه حسين " يذهب مذهبا قريبا من هذا في معرض شكّه في الشعر المنسوبِ إلى المجنون ، حيث يقول :« الشاعر يجب أن يتمثّل في شعره إلى حدّ ما ، فإذا كان شاعرا مُجيدا حقّا فشعره مرآةُ نفسِه وعواطفه و مظهر شخصيته » [2]. و يدور " أحمد الشايب " في المدار نفسِه ، بل إنه يجعل الأسلوبَ جزءًا لا يتجزأ من صاحبه ؛ حيث يرى بأن الأديب حين يعبر بصدق عن شخصيته « ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبيٍّ ممتاز في طريقة التفكير و التصوير و التعبير ؛ هو أسلوبه المشتقُّ من نفسه هو: من عقله و عواطفه وخياله و لغته»[3]. وهو عنده يكشف عن طريقة تفكير صاحبه وكيفية نظره إلى الأشياء[4].

و من هذا المنطلق (الأسلوب من زاوية المنشئ) يصبح الأسلوب بمنزلة « لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبّئات شخصية الإنسان ، ما ظهر منها في الخطاب و ما بطن ، ما صُرّح به وما ضُمِّن فالأسلوبُ جسرٌ إلى مقاصد صاحبه»[5].

و إذا كان الأسلوبُ بتلك المنزلة من شخصيّة صاحبه ، فإن أصحاب هذا الاتجاهِ يرون أنه بالإمكان تمييزُ أسلوبِ منشئٍ عن أسلوب منشئٍ آخر[6].

و لعلَّ أهمَّ نقد يوجَّه إلى هذه النظرية يتمثل في أن التحليل الأسلوبيَّ قد ينطلق من خلفيات عن المنشئ ، و بذلك يلجأ المحلل الأسلوبيُّ إلى ليِّ أعناقِ النصوص؛ لإثبات صحةِ تلك الخلفيات. كما أن الأسلوب قد لا يكون بالضرورة تعبيرا دقيقا عن نفسية صاحبه ؛ فقد يُخفي المنشئُ مشاعرَه ، وأفكاره المذهبيّة[7]. و قد أكّد "جاكوبسون" على أن الأديب لا يُظهِر حقيقةَ أفكاره أبدا ، حتى لو

---

[1] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص 66 .

[2] – طه حسين ، من تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي و الإسلامي ، المجلد الأول ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 4 ، 1981، ص 488.

[3] – أحمد الشايب ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 13، 1999 ، ص 127.

[4] – نفسه ، ص 134.

[5] – المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 63- 64.

[6] – ينظر المسدي ، النقد و الحداثة ، ص 55 . و المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص56.

[7] – ينظر فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 14- 15.

ادّعى أنه يقول الحقيقة : « الشعر كذب ، و الشاعر الذي لا يكذب من أول كلمة لا يساوي شيئا »[1].

و مع ذلك يرى الدكتور فتح الله أحمد سليمان إمكانيةَ التعاملِ مع النص من هذا المنظور مشترطا ألا يُفرضَ على النص شيءٌ خارجي ، و ألاّ ينطلقَ التحليلُ من أفكار مسبقة [2].

و السؤال الذي يطرح نفسه بحدّة في هذا المقام : هل يمكن باعتماد هذه النظرية أن نتبيّن الشعر المنتحَل المنسوبَ إلى غير قائليه في شعرنا القديم ؟

1 . 2 . نظرية الأسلوب من زاوية المتلقي : ينطلق أصحاب هذه الرؤية من كون أن الخطاب حتى إن كان صادرا عن منشئه ، فإن هذا المنشئ لا يكتب لنفسه ، و إنما يكتب لقارئ أو يخاطب سامعا ، و من ثمةَ فصورةُ المتلقي لا تفارق ذهنه ؛ و لذلك « يجعل لكلّ مقام مقالا ، و يخاطب كلَّ إنسان بما يلائمه ، أي أن صورةَ المتلقي تظلُّ ماثلةً أمام المرسِل سواء كان – أي المتلقي – موجودا بالفعل ، أم موجودا في الذهن »[3]. و نتيجةً لذلك الحضورِ الذي يسجله المتلقي في ذهن المنشئ فقد عدّ "بيار جيرو" الأسلوب « مجموعة من الألوان يصطبغ بها الخطاب ليصلَ بفضلها إلى إقناع القارئ و إمتاعه و شدِّ انتباهِه و إثارة عواطفه »[4].

و قد أنزل " ميشال ريفاتير " المتلقي منزلة سامية ؛ إذ إن دوره ، و ردَّ فعلِه تجاه النص يدخلان في تحديد الأسلوب ؛ و لذلك فهو يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلامِ في المتلقي ، فيعرّفه بأنه « إبرازُ عناصرِ سلسلةِ الكلام ، و حملِ القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص ، و إذا حلّلها وجد لها دلالاتٍ تمييزيةً خاصة»[5]. و يبدو أن "ريفاتير " قد وسّع مفهومَ الأسلوب ليتجاوز حدودَ النصِّ و يتعداه إلى القارئ « فالظاهرة الأدبيةُ عنده ليست هي النصُّ فقط ، و لكنّها القارئُ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص »[6].

---

[1] - Roman Jakobson, Huit Questions De Poétique, p 34.

[2] – فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص15.

[3] – نفسه ، ص24 . التعبير الصحيح ، سواء أكان – أي المتلقي – موجودا بالفعل، أم موجودا في الذهن (بهمزة التسوية).

[4] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 79.

[5] – نفسه ، ص79.

[6] – طارق البكري ، (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير)،http /www.diwanalarab.com./spip.php، 2 جوان 2002.

و قد سار مؤلفو البلاغةِ العامة* في الاتجاه ذاتِه ،حينما يحددون الأسلوب بكونه «حصيلة ردود فعْلِ القارئ في استجابته لمنبّهاتِ النص»[1].

إن المخاطَب (المتلقي) موجودٌ في الخطاب بالقوّة ؛ مما يجعل المخاطِب يُضمّن خطابَه عناصرَ لغويةً من شأنها التأثيرُ فيه . و يبيّن عبد السلام المسدّي أهميةَ المتلقي ، و دوره في إيجاد الخطاب بقوله :« إن الملفوظ يظلُّ موجودا بالقوّة سواء أفرزته الذات المنشئةُ له ، أم دفنته في بواطن اللاملفوظ ، و لا يُخرجه إلى حيّز الفعلِ إلا متلقيه »[2].

1 . 3 . نظرية الأسلوب من زاوية النص : هناك فريق ثالثٌ ينظر إلى الأسلوب من زاوية النصّ ، و قد أقصى كلاًّ من المنشئ و المتلقي ، ويرى أصحاب هذه النظرة أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته الكشفُ عن مدلولاته من خلال لغته [3]. و قد كان هذا الاتجاهُ ردَّ فعلٍ لاتجاهاتٍ جزئيّةٍ كانت تُغرق في تاريخ الأدب و قصص حياة مؤلِّفيه[4].

و قد كان للبنيوية الأثرُ البالغُ في تكريس هذه النظرة ، فقد وصف "جاكوبسون " النصَّ الأدبي بأنه «خطاب تركب في ذاته و لذاته»[5].

و عرّفه " مولينيه " بقوله :« هو المجموع المنغلق والمتماسِك للعمليات الكلامية التي صُنع منها»[6].

و انطلاقا من هذا المنهج البنيوي يجعل "ستاروبنسكي " الأسلوبَ مِسْبارَ القانون المنظِّمِ للعالم الداخليِّ في النص الأدبي[7].

---

* Groupe(mu): Jaque Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F.Pire et H.Trinon.

[1] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص76.

[2] – نفسه ، ص 83.

[3] – محمّد بلوحي (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة)، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق العدد 95، السنة ، 24 ، أيلول 2004. http //www.awu.dam.org /trath/ind-turath95.htm .

[4] – صلاح فضل ، (علم الأسلوب و علاقته بعلم اللغة) ، مجلة فصول ، م5 ، ع1 ، ص 49.

[5] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2 ، ص 16 . و المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 88- 89.

[6] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص 153.

[7] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 89.

و البنيويون يربطون مفهومَ الأسلوبِ بالنص فـ"ريفاتير" يرى أنه « ليس ثمةَ أسلوبٌ أدبيٌّ إلا في النص » [1]. و يجعل " مولينيه " النصَّ ميدانا تُبنى فيه الأدبية [2]. أما " هيل A . Hill "، فهو الآخرُ يربط الأسلوبَ بالنص ، فهو عنده « الرسالة التي تحملها ، العلاقاتُ الموجودةُ بين العناصر اللغوية ، لا في مستوى الجملة ، و إنما في إطارٍ أوسعَ منها كالنص أو الكلام »[3].

و قد وسّع بعضُ الباحثين مفهومَ الأسلوب ليصبحَ نفسَه النص ، فريفاتير تدرج في تعريف الأسلوب ، بادئا بالفِرادة ، موضحا مفهومها : « الفرادة التي نعطيها اسمَ الأسلوب ، و التي تم خلطُها ردْحا طويلا مع الفرد المفترَضِ المسمى الكاتب»[4] . و في النهاية يعلن مقررا بأن : « الأسلوب في الواقع هو النص »[5].

بينما نجد " لويس هيلمسليف Louis Hjalmslev " يوسّع مفهومَ الأسلوب حيث يصبح النصُّ ببنيته دالاًّ « فبمجرد تعبيرِ الإنسانِ عن فكرة ما شعرا بدلَ تعبيرِه عنها نثرا يُعدّ تنبيها للمتقبِّل إلى أن النص – فضلا عما يحمله من دلالاتٍ أوليّةٍ تكوّن بنية رسالته – قد استحال في صياغته دالاًّ متّصلا بنظامٍ إبلاغيٍّ آخرَ غيرِ النظام الألسنيِّ البسيط »[6].

لقد غدا الأسلوب والنص متلازمين في عُرف البنيويين ، فالأسلوب عندهم ليس شيئا خارجا عن النص ، بل هو عنصرٌ من عناصره ، فالنصّ هو الميدان الوحيد الذي يُبنى فيه الأسلوبُ، و لا أسلوبَ إلا في النصِّ الأدبيّ .

و يحدد " مُحَّد الهادي الطرابلسي " الأسلوبَ بأنه ما تستعصى ترجمتُه ، و هو يعني بالترجمة نقلَ النصِّ من لغة إلى أخرى ، أو في إطار اللغةِ نفسِها ، فنحن حينما نترجم نغيّر الدوالَ المرتبطةَ بمدلولاتها في النص ، و بالتالي نُنتِج نصا جديدا . فالأسلوب في نظره هو « صراعٌ متواصلٌ عنيفٌ ضدَّ اعتباطيةِ الدال »[7].

---

[1] – نفسه ، ص 79. و موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 15.

[2] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص 153.

[3] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 87.

[4] – طارق البكري ، (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير)، http /www.diwanalarab.com./spip.php، 2 جوان 2002.

[5] – نفسه .

[6] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 88.

[7] – المسدي ، (الأسلوبية) ، مجلة فصول ، م5 ، ع1 ، ص 220 و ص 223.

كانت تلك هي الرؤى الثلاث للأسلوب ، فأيّها يتبنى المحلل الأسلوبي ؟ و للإجابة عن هذا السؤال يمكننا أن نستنيرَ برأي "الدكتور عبد السلام المسدّي" الذي يُنبّه إلى عدم الانسياقِ وراء هذا المنهجِ والغفلةِ عن التفاعل العضويّ في عملية الخطابِ بين المخاطِب ، و المخاطَب و الخطاب ؛ إذ إن العملية لا تَكتمل إلا بأضلاع المثلثِ الثلاثة [1] .

2 . محددات الأسلوب : و بعد إذ حاصرنا مفهومُ الأسلوبِ الذي هو مادة علم الأسلوب من مختلَف الزوايا ، يمكننا أن نتطرّق إلى محدداته ، أي ما يُستند إليه في تحديده ؛ إذ إن في النص الأدبيّ عناصرَ تدخل ضمْنَ الأسلوب و أخرى لا تدخل ضمنه .

2 . 1 . **الأسلوب إضافة** : يرى بعضُ الباحثين أن الأسلوب إضافة ، أي إنه إضافةُ بعضِ الخصائص أو السّماتِ الأسلوبيةِ إلى النصوص المحايدة ؛ فتنقلَها من حيادها ، و بذلك تصبح أسلوبا .« و يتركّز عمل المحلل الأسلوبي وفْقَ هذه النظريةِ على الكشف عن تلك العناصر ، و إعادتها مرة أخرى إلى صورها المجردة » [2]. وهذا يعني أن الأسلوب مجموعةٌ من الخصائص ، أو السماتِ تُزاد على لغة التواصل العادية . « و إذا كان الأسلوب إضافة ، فإنه يعني التحسينَ و الزّخرفةَ والتجميلَ للتعبيرات المحايدةِ البريئةِ من أيّةِ أسْلبةٍ ممكنة » [3]. فإذا أخذنا – مثلا – بيتين من مطلع القصيدة التي أنشدها " أبو تمام " (231 هـ) في فتح عمورية ، تبيّنت لنا الإضافاتُ التي زادها الشاعرُ من خلال ألوان البديع [من البسيط]:

السّيفُ أصْدقُ إنْباءً مِن الكُتُبِ   في حَدِّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ و اللَّعِبِ

بِيضُ الصَّفَائِحِ ، لَا سُودُ الصّحَائِفِ   في مُتُونِهِنَّ جَلاَءُ الشَّكِّ و الرِّيَبِ

فقد استعمل في بيتين ستةً من المحسنات البديعية ، تلك المحسناتُ التي أولِع بها ؛ فميّزت أسلوبَه ، و أضفت عليه سمةً خاصة ، حتى عُرف مذهبُه بالصناعة اللفظية .

و لا يذهبنّ بنا الظنُّ إلى أن معنى (الأسلوب إضافة) مرتبطٌ بالزخرفة البديعية ، « فنحن نتكلم عن أسلوبِ نصٍّ محدّدٍ عندما تُضفي بعض البُنى على هذا النصِّ سمةً ((خاصة)) أو عندما تجعل منه فِرادةً إزاءَ نصوص أخرى »[4]. على حد تعبير " فان دييك Teun.A.Van Dijk ".

---

[1] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 76.

[2] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 152.

[3] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص22.

[4] – مجموعة من المؤلفين ، العلاماتية و علم النص ، ص166.

2 . 2 . **الأسلوب اختيار** (Selection): تعتمد هذه النظرية على أن « الأسلوب هو الطريقة الذاتية التي تشير إلى كيفية اختيار الفرد في سياق ما و مقام ما مما بين يديه من و سائل لغوية »[1] . فما من خلاف أن أمام المنشئ إمكاناتٍ هائلةً تتيحها اللغة ، و له أن ينتقي منها أكثرها مواءمة لمقاصده ، و أكثرها مواءمة للسياق ، و لبنية العمل الفني في مجمله [2].

و قد شاع في الدراسات الأسلوبيةِ أن الأسلوب اختيار ، فقد أشار "ماروزو" منذ 1931 إلى أن الأسلوب « اختيار الكاتب لما من شأنه أن يَخرُجَ بالعبارة من حيادها ، و ينقلَها من درجتها الصّفرِ إلى خطاب يتميّز بنفسه »[3] .

و ترجع هذه النظريةُ إلى مقولة إن « أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال ، و كيفيات متنوّعة »[4] . فشأنُ الأديبِ شأنُ الرّسّام الذي يبدع لوحة ، فهو لا يخترع ألوانا لم يُسبق إليها ، و إنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها غيرُه ، فيختار منها ما يناسب موضوعَ لوحتِه ، و يمزج بعضها ببعض ، و يستعمل هذا اللونَ في هذا الموضع ، و ذاك في غيره . و كذلك الأديب ، فهو لا يخلق لغة جديدة ؛ إذ هي « بناءٌ مفروضٌ على الأديب من الخارج ، و الأسلوبُ مجموعةُ الإمكاناتِ التي تُحقّقها اللغة ، و يستغلّ أكبرَ قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر »[5].

و إذا كان الأمر كذلك ، فإن الاختيار عمليةٌ واعيةٌ يقوم بها الأديب حين « يفضِّل بعضَ طاقاتِ اللغة على بعضها الآخر في لحظة محدودةٍ من لحظات الاستعمال » [6] ؛ و لذلك نجد علماء الأسلوب يُرجعون فِرادةَ الأسلوب و تميّزه إلى الاختيار[7].

---

[1] – فيلي ساندرس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص 41 .

[2] – أحمد مُحَّد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ،2005 ، ص 71 .

[3] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 98 . و المسدي ، النقد و الحداثة ، ص 58.

[4] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص54-55 . و موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص27.

[5] – ريمون طحان ، الألسنية العربية ، ج2 ، ص 116.

[6] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 72.

[7] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 160.

و إذا ما نحن تفحصنا تحديدَ الأسلوبِ بأنه اختيار ، وجدنا أنه يدخل في جوهر العلاقةِ بين اللغة و الكلام ، « فإذا كانت اللغة هي النظام ، فإن الأسلوب هو ظاهرةٌ كلا ميّةٌ فرديّةٌ في الدرجة الأولى »[1].

و الحقيقة أن مفهوم " الأسلوب اختيار " قديمٌ في تراثنا البلاغيِّ فقد خاض فيه علماءُ البلاغة ، و نعرض في هذا المقام – بإيجاز – لعلَمين متميّزين يتسنّمان الدرسَ البلاغيَّ العربيَّ القديم : " ابن طَباطَبا العلويّ "(322 هـ) ، و " عبد القاهر الجرجاني " (471 هـ) .

فقد تعرض" ابن طباطبا " في كتابه " عيار الشعر " لهذا المفهوم ، و هو يفصِّل خطواتِ عمليةِ الإبداعِ الشعريّ ، فهو و إن لم يُسمِّ الأسلوبَ مصطلحا ، فإن فكرَه كان مشغولا به ، حيث يقول:« فإذا أراد الشاعر بناءَ قصيدةٍ مخض المعنى الذي يريد بناءَ الشّعر عليه في فكره نثرا ، وأعدّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلَس له القول عليه. فإذا اتفق له بيتٌ يُشاكِلُ المعنى الذي يرومه أثبته ، وأعمل فكرَه في شغلِ القوافي بما تقتضيه المعاني... ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعُه ونتجته فكرته، يستقصي انتقادَه، ويَرُمُّ ما وَهَ ى منه، ويُبدِّل بكلِّ لفظة مستكرَهة لفظةً سهلة نقية . وإن اتفقت له قافيةٌ قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخرُ مضادٌ للمعنى الأول ، وكانت تلك القافيةُ أوقعَ في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختارِ الذي هو أحسن ، وأبطَلَ ذلك البيت ، أو نقض بعضَه، وطلب لمعناه قافيةً تُشاكِلُه...»[2] .

أما " عبد القاهر الجرجاني " فقد تعرض لمفهوم (الأسلوب اختيار) ، وهو يعرض نظريته في النظم ؛ إذ النظمُ عنده ليس ضمَّ اللفظ إلى اللفظ ، بل لا بد من مراعاة تناسقِ دلالتِها ، و تلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل [3]. كلُّ ذلك يتمُّ في إطار توخّي معاني النحو [4]. و ذهو حين يصف عمليةَ الإبداع الأدبيّ يجعل الأسلوبَ اختيارا ، حيث يُشبّه المبدعَ بالبنّاء الذي يتخيّر موضعَ الحجارة ، و لنتمعّن قوله :« و اعلم أنّ مما هو أصلٌ في أن يدقّ النظر و يغمض المسلك في

---

[1] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 30.

[2]– ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح ، الدكتورعبد العزيز بن ناصر المانع ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د.ت) ، ص 7- 8.

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، موفم للنشر ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر،1991، ص 65 - 66.

[4] – نفسه ، ص94.

توخي المعاني التي عرفتَ أن تتّحِد أجزاءُ الكلام ، و يدخل بعضها في بعض ، و يشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل ، و أن يُحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا ، و أن يكون
حالك فيها حالَ الباني ، يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك ، نعم و في حالٍ ما يُبصر مكانَ ثالثٍ و رابع يضعهما بعد الأوليين...»[1] .

2 . 2 . 1 . **الاختيار و التركيب** : يرتبط مفهومُ الاختيارِ بمفهوم التركيب ؛ كي يتحقق الأسلوب. و يعتمد علماءُ الأسلوبِ خصوصا ، و علماءُ اللسانِ عموما على محور النظمِ و محور الاستبدالِ اللذين ميّزهما "سوسير"[2] . « فالنص الأدبيُّ يتحقق بإسقاط مبدإ المساواةِ الموجودِ في محور الاستبدال (الذي يقوم عليه الانتقاء بين المفردات) على محور النظم (الذي تتم فيه عمليّةُ التنسيق) »[3].

و قد استرعى اهتمامَ "جاكوبسون" اعتمادُ الإنسان في كلامه على ظاهرتي الانتقاء
و التنسيق ؛ فيعرّفهما بأنهما عمليتان رئيستان في سيرورة الكلام . فالتكلمُ – عنده – يتطلب عمليّتين أساسيتين : أولاهما الانتقاء ، و ثانيتهما التنسيق[4]. فالاختيار و التركيب ظاهرتان متلازمتان ؛ إذ لا ينشأ الخطابُ من مجرّد اختيار عناصرَ لغويّةٍ من معطيات اللغة ، بل لا بدّ من تنسيقها وفْقَ ما تقتضيه قوانينُها ، و بذلك يتشكّل الأسلوب .

2 . 2 . 2 . **أنواع الاختيار** : يمكننا أن نميّز بين نوعين من الاختيار :

أ) **الاختيار من المعجم** : و يتمثل في اختيار المنشئ الألفاظَ التي يراها مناسبة للسياق (الدلالي / العاطفي / الصوتي ...)

ب) **اختيار التركيب** : مثل : (الجملة الفعلية ، الجملة الاسمية ، التقديم ، التأخير...)[5].

و لكن السؤال المطروح ههنا : هل كلّ اختيار يُعد أسلوبا ؟

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 102- 103.

[2] - F. De Saussure, Cours de linguistique générale, pp 183 – 188.

[3] - R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, Les fonctions du langage, p 220.

[4] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 38.

[5] – ينظر موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص28. و نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1، ص172 .

ولإجابة هذا السؤال نقول : مادام الأسلوبُ يتمُّ عن وعيٍ و قصدٍ من المنشئ ، سواء أكان ذاك الاختيارُ معجميا أم تركيبيا ، فلا بدّ أن يُفضي إلى بُعد تأثيريّ ، أو جمالي . فإذا تحقق ذلك كان الاختيار أسلوبا ، و إن لم يتحقق لم يعدّ أسلوبا .

و قد أكّد " إنكفيست N . E . Enkvist " على عدم إمكا نية اعتبار كل اختيار (انتقاء) اختيارا أسلوبيا ، و ميّز أربعة أنواع من الاختيار: الاختيار النحوي ، و الاختيار غير الأسلوبي ، و الاختيار الأسلوبي ، و الاختيار النفعي[1] . و يرى بأن الاختيار الأسلوبي هو الذي يكون بين وحدات تكاد تتساوى دلاليا ، أما الاختيار غير الأسلوبي ، فقد يكون بين دلالات متعدّدة[2] .

و كان "ريفاتير" قد ميّز بين الاختيار العفوي الذي يقوم به المستعمل العادي للغة ، و الاختيار الهادف الذي تؤديه التعبيريّة الأسلوبية [3].

و على الرَّغم مما تُقدِّمه اللغة من إمكانات ، و خيارات للمنشئ ، سواء على المستوى المعجمي أم التركيبي ، إلا أن هذا الاختيار ليس حرا حريةً كاملة ، فهو محكوم بقواعدَ و أسس أخرى[4]. كما أن هناك عناصرَ لغويّةً لا يمكن استبدالها بغيرها ؛ فهي مفروضة لا اختيار فيها ، كأسماء الأماكن ، و أسماء الأعلام ، و غيرها [5].

2 . 3 . الأسلوب انزياح : (L' ecart) : دأبَ علماءُ الأسلوبِ ومنظِّرو الأدبِ على توظيف نظريةِ الانزياحِ في دراستهم النصوصَ الأدبية ، حتى غدا تعريفُ الأسلوب عند كثير منهم بأنه "انزياح Ecart "، أو "انحراف Déviation" أكثرَ تعريفاتِ الأسلوب انتشارا[6]. و نشير نشير إلى أن مصطلحاتٍ عدّةً قد استُخدمت للدلالة على معنى **"**الانزياح**"**، و منها : الانحراف ، و الإخلال ، و العدول ، وخرق السّنن...[7]

---

[1] – ينظر ، فيلي ساندرس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص 131 .

[2] – نفسه ، ص 133 .

[3] – نفسه ، ص 143 .

[4] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 27.

[5] – نفسه ، ص 34.

[6] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 93. و نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1، ص179 . و موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 35.

[7] – ينظر أحمد مُحَّد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 31 .

و قد اعتمد " تودوروف " في تعريفه للأسلوب على مبدإ الانزياح فعرّفه « بأنه ((لحن مبرَّر)) ما كان يوجد لو أن اللغة كانت تطبيقا كليّا للأشكال النحوية الأولى»[1].

أما "ريفاتير" فقد عرفه بأنه « انزياح عن النّمط المتواضَع عليه ، و قد يكون الانزياح خرقا للقواعد ، أو لجوء إلى ما ندَر من الصيغ . فإذا كان خرقا للقواعد ، فهو من محتويات علم البلاغة ، و يقتضي تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية . و إذا كان لجوء إلى ما ندر من الصيغ ، فهو من مقتضيات اللسانيات عامة و الأسلوبية خاصة »[2] .

و يميّز علماء الأسلوب نوعين من الانزياح: الأول استبدالي ، و يتعلّق بجوهر المادة اللغوية. و الثاني : تركيبي ، و يتعلّق بتركيب تلك المادة في السياق [3].

والسؤال الذي يطرح نفسه عند تعريف الأسلوب بأنه انزياح ، هو: ما المعيار الذي يحدّد هذا الانزياح ؟ فالانزياح لا يكون إلا بالنسبة لمعيار ما . و هو يستمد دلالتَه من الخطاب الأكبر (اللغة) ، لذلك يتعذر تصوره في ذاته[4].

2 . 3 . 1 .**معيار الانزياح** : يرى معظمُ الأسلوبيين أن المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تحديد الانزياح هو المستوى العادي للغة ، أي ما ارتضاه علماءُ النحو ، و ما أقرّه اللغويون [5].

و قد لاحظ "جاكوبسون " أن « المرسَلة الشعريةَ تجاذبٌ مستمرٌّ بين المحافظة على المعايير و خرقها »[6]. بينما يقترح " ليو سبتزر " « وضع عمل المبدع كلِّه في مقابل لغة عصره »[1] .

---

[1] – المسدي ، النقد و الحداثة ، ص 41 و ص 60 . و المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 98-99.

[2] – مونية مكرسي ، التفكير الأسلوبي عند ميشال ريفاتير ، رسالة ماجستير ، إشراف د عبد السلام ضيف ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، الجزائر ، 2009 – 2010 ، ص 78.

[3] – أحمد مُحَّد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 111 .

[4] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 94 .

[5] – فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 21.

[6] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 78.

أما "ريفاتير" فقد أرجع المعيارَ إلى النصّ نفسِه ؛ فالحدث الأسلوبي عنده مرتبط أساسا بالسياق الذي يُنتجه[2] .

بينما اقترح "جون كوين Jean Cohen" أن يُتّخذ النثر مستوى عاديا و معيارا ، و الشعر " مجاوزة Ecart " تُقاس إلى ذلك المعيار (النثر) [3].

2 . 3 . 2 . **مبرِّرات الانزياح** : هناك علاقةٌ وُثْقى بين الاختيار و الانزياح ؛ فالثاني نتاجُ الأول ، و المنشئُ حين يلجأ إلى الانزياح يكون – غالبا – ذا مبرِّراتٍ فنيّةٍ ، و غاياتٍ جمالية . و قد يكون اضطراريا كما يفعل الشاعر حينما يضطرُّه الوزنُ و القافية [4].

2 . 3 . 3 . **قيمة الانزياح** : يلخصها المسدّي بقوله :« ولعلّ قيمةَ مفهومِ الانزياح في نظرية تحديدِ الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تكمن في أنه يَرمز إلى صراع قارٍّ بين اللغة و الإنسان : هو أبدا عاجزٌ عن أن يُلِمَّ بكلِّ طرائقها ومجموع نواميسها... وهي كذلك عاجزةٌ عن أن تستجيبَ لكلّ حاجَتِه في نقل ما يريد نقلَه ، و إبراز كلّ كوامنه من القوة إلى الفعل ... و ما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصورها ، و قصوره معا »[5].

و على الرَّغم من أن نظرية الانزياح قد تبوّأت الصدارةَ من الدراسات الأسلوبية ، إلا أنها ليست بمنأى عن النقد ؛ فقد شنّ بعضُ الباحثين هجوما عنيفا عليها ؛ إذ يرون أنها قاصرةٌ عن كشْفِ القيمة الأسلوبية . يقول "جورج مولينيه ": « إذا عُزِل الانزياحُ و حتى – في نهاية الأمر – إذا حُدّدت هويّتُه ، فلن يكونَ لنا الحقُّ في الاعتقاد بأننا كشفنا عن انزياح ذي دلالة أدبيّة . على كلِّ حال ، هذا هو اللّومُ الأساسيُّ الذي يجب أن نوجّهَه إلى أسلوبية الانزياح . حتى لو وصلت إلى المقاصد النهائية التي يطلبها هذا البحث ، فإنها تمرُّ بعيدةً عن القيمة الأسلوبية ؛ لأنها لا تطلبها ألبتّة »[6] .

---

[1] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص37.

[2] - Alain Hardy, Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre, In, Langue française, N°3, 1969, p 91.

[3] – جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 35

[4] – فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 21.

[5] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 102.

[6] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص 167.

و يقول " ميشال أريفي " منتقدا أسلوبية الانزياح : « بعض الوحدات يمكن أن تكون ملائمة دون أن يكون بها أي انزياح »[1] .

و الحقيقة إننا إذا اعتمدنا الانزياحَ مقياسا مطلقا لتحديد الأسلوب ، فإن في ذلك شيئا من المجازفة ؛ فهناك نصوصٌ ذاتُ قيمةٍ أدبيّةٍ و لا تحتوي على انزياحات كثيرة[2] .

ويرى " أندري مارتيني André Martinet" « أنه ليس كلُّ انزياح أسلوبا ، كما رأى في التعريفات التي تقول بذلك أنها لا تُقدّم مقاييسَ دقيقةً في تعريف الأسلوب »[3] . و قد جارى "جورج مونان " مارتيني ، بل أثنى عليه ، فهو يرى أن كثيرا من الانزياحات لا وظيفةَ لها ، فهي « ليست العصا السحريةَ التي تُمكّننا من كشْفِ أسلوبٍ من الأساليب ، و قياسِ قيمتِه الجماليةِ قياسا ثابتا »[4] . »[4] .

و دارسُ الأسلوب قد يواجِه كثيرا من الانزياحات التي فقدت قيمتَها الأسلوبيةَ – أو صفتها الانزياحية – بسبب كثرة الاستعمال ، حتى لتبدو كأنها تعبيرٌ عادي ، فيصعب عليه الوقوف عليها ، ناهيك عن إدراك قيمتها الجمالية ، إن كانت لها قيمة جمالية ! لذا يجب ألاّ يكونَ البحثُ الأسلوبيُّ جريا وراء الانزياحات إلا بمقدار ما يكون لها من قيمة فنيّة .

3 . <u>في ميدان العلم</u> (النص / الخطاب الأدبي) : إن ما قادنا إلى الحديث عن النص في هذا المقام هو ارتباطُ مفهومِ الأسلوبِ – الذي هو موضوع الأسلوبية – بالنص الأدبي ؛ فثمَّةَ علاقةُ تلازمٍ بينهما ، مما جعل الكثيرَ من الباحثين يربط تعريفَ الأسلوبِ بالنص ؛ لأن « جوهر الأثر الأدبيّ لا يمكن النفاذُ إليه إلا عبْرَ صياغته الإبلاغية »[5] .

جاء في اللسان :« النَّصُّ : رفْعُك الشيء . نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً : رَفَعَه . وكل ما أُظْهِرَ ، فقد نُصَّ ... نَصَّصْت المتاعَ إذا جعلت بعضه على بعض . وكل شيء أَظْهرْته ، فقد نَصَّصْته...»[6] ، فكلمة (النص) في اللسان العربي تعني الرفع ، و الإظهار .

---

[1] - Michel Arrivé, Postulas pour la description linguistique des textes littéraires, In, Langue française, N° 3, 1969, p 12.

[2] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 37-38.

[3] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1 ، ص 181.

[4] – نفسه ، ص 181.

[5] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 31.

[6] – ابن منظور، لسان العرب ، مادة ، " نصص "، ج7، ص 97-98.

و لنقفْ عند مصطلحين يترددان في هـ ذا المجال : مصطلح (نصّ Texte) ، و مصطلح (خطاب Discours).

لقد ارتبط المعنى اللغويّ للفظة (نصّ) في العربية كما في الفرنسية بالكلام المكتوب ، في مقابل لفظِ (خطاب) الذي يحيل عادةً إلى الكلام المنطوق [1]. و المختصون « لا يولو ن أهميةً كبيرةً للتفريق بين ((النص الأدبي)) و ((الخطاب الأدبي))، حيث يميل معظمهم إلى اعتبار ((النص)) و ((الخطاب)) شيئا واحدا »[2]. و ما يؤكد ذلك قولُ " رولان بارث Roland Barthes 1915- 1980 " : « النص يظلُّ على كلِّ الأحوال متلاحما مع الخطاب ، و ليس النصُّ إلا خطابا ، و لا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطابٍ آخر »[3] ، و قد عدَّ بعضُ الدارسين الكلمتين مترادفتين ، و منهم "جوليان قريماس Algirdas Julien Greimas "« مستدلا بكون بعضِ اللغات الأوروبيةِ لا تتوفر إلا على لفظ واحدٍ يؤدي معنى ((الخطاب)) و ((النص)) على السواء »[4].

و يرى بعضُ الباحثين أن النصَّ لا يكون إلا مكتوبا ، و بذلك فهم يسقطون صفةَ النصيَّةِ عن الأدب الشفوي ، بل و صفةَ الأدبيّةِ أيضا ، فهذا " جورج مولينيه " يجيب دون تردّدٍ عن السؤال : هل يوجد أدبٌ شفهيّ ؟ بقوله : « لا يوجد سوى الأدبِ المكتوبِ ، و العملُ الأدبيُّ يُحدّ كذلك بخاصيّةِ الكتابة»[5]. و بذلك فهو يُسقط كلَّ إنتاج أدبيٍّ شفويّ ، و منه تراثُنا العربيُّ الذي انتقل مشافهةً قبل أن يُدوّن .

و قد كان "ميشال ريفاتير " يعتنق الفكرةَ ذاتَها في تعريفه الأول للأسلوب حينما يعرفه بأنه «كلّ شكلٍ مكتوبٍ و فرديٍّ قُصد به أن يكون أدبا »[6] . و لكنه اقترح تعديلا مهمّا لذلك التعريفِ التعريفِ في ترجمته الفرنسية – بعد عقد من الزمن – حيث يقترح تعويضَ قوله : «

[1] – أحمد منور ، (علم النص من التأسيس إلى التأصيل) ، مجلة اللغة و الأدب ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر، العدد 12 ، ديسمبر1997 ، ص30.

[2] – نفسه ، ص30.

[3] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2 ، ص30.

[4] – أحمد منور، (علم النص من التأسيس إلى التأصيل) ، مجلة اللغة و الأدب ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر، العدد 12 ، ديسمبر1997، ص30.

[5] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص 152.

[6] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 16.

شكل مكتوب » بعبارة « الشكل الدائم » [1]. و هو بهذا الاستدراك يكون قد أدخل الأدبَ المنقولَ مُشافهةً في تعريفه .

و معظم الدارسين يميلون إلى عدّ النصِّ نصا سواء أكان مكتوبا أم شفويا ، و يمكننا أن نستغنيَ في هذا المجال بقول " تون .آ . فان دييك Teun.A.Van Dijk ":« إننا نرى ((نصا)) النصوص((المتكلَّم بها)) و النصوص ((المكتوبة)) (المطبوعة) ، و إن كنا في اللغة الجاريةِ نستعمل الكلمةَ ((نص)) جوهريا بالنسبة إلى النصوص المكتوبةِ أو المطبوعة»[2].

و بعد إذ جلونا مصطلحي (نص) و (خطاب) ، و رأينا استعمالهما بالمعنى نفسِه ، يجدر بنا أن نحدد مفهوم (النص أو الخطاب الأدبي) بوصفه ميدان الأسلوبية .

لقد كان "شارل بالي" أولَ من سنَّه و حدّد أبعادَه « في خضمِّ تشريعه للأسلوبية ، و قد انتهى به التحليلُ إلى ضبط هويةِ النصِّ الأدبيِّ انطلاقا من علاقة التناسبِ القائمةِ بين أجزائه »[3] .

و قد طرح "جاكوبسون " سؤالا في غاية الأهمية :« ما الذي يجعل من رسالة كلاميّةٍ عملا فنيّا ؟ »[4] ، أو بعبارة أخرى : ما الخصائص و السّماتُ التي تميّز النصَّ الأدبيَّ عن غيره من النصوص النصوص ؛ فتجعل منه نصا أدبيا ؟ و قد مكَّنه ذلك السؤالُ من الكشف عن أبعاد النصِّ الأدبي سنة 1960 ، وذلك حينما عرّفه بكونه « خطابا تغلّبت فيه الوظيفةُ الشعريّةُ للكلام...و لذلك كان النصُّ حسب "جاكوبسون" خطابا تركّب في ذاته و لذاته »[5].

و قد ذهب بعد ذلك علماءُ الأسلوبِ مذاهبَ شتّى في تحديد هويّة النص الأدبي ، ونعرض بعضَ تلك الآراءِ للتنوُّر بها في فهم و دراسة الخطاب الأدبي .

لقد اتخذ " تودوروف" من الشفافية مقياسا لتحديده ، فهو عنده « خطاب انقطعت الشفافيةُ عنه معتبرا أن الحدث اللسانيَّ العاديَّ هو خطابٌ شفّافٌ نرى من خلاله معناه ، و لا نكاد نراه هو في ذاته... بينما يتميز منه الخطابُ الأدبيُّ بكونه ثخِنا غيرَ شفّاف يستوقفك هو نفسُه قبل

---

[1] - نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص116.

[2] - العلاماتية و علم النص ، ص 143 . و ينظر عبد القادر بوزيدة ، (فان دييك و علم النص) ، مجلة اللغة و الأدب ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر ،ع11، ماي 1997، ص 11.

[3] - المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 109.

[4] - R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, Les fonctions du langage, p 210.

[5] - النقد و الحداثة ، ص 58 . والأسلوبية و الأسلوب ، ص 88-89. و الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 2 ، ص 11.

أن يمكّنك من عبوره و اختراقه »[1]. و معنى ذلك أن الذهن يخترق لغة الخطاب العادي دون حواجز ، بينما تستوقف اللغةُ الأدبيةُ مداركَ الإنسان ، فتحمله على تأمّلها لاستيعاب صبغتها المتميّزة[2].

أما "جورج مولينيه" ، فقد اعتمد مقياسَ الإيحاء ، فقد وصف النصَّ الأدبيَّ بأنه « يحمل في داخله قوةً إيحائيةً ، فهناك جزءٌ كبيرٌ من المعنى غيرُ موجود بوضوح في التراكيب الظاهرةِ للنص» [3].

بينما تنطلق "جوليا كريستيفا" من مفهوم التّناص في تحديدها النص ، إذ تقول : « نحدد النصَّ كجهاز عبرَ لسانيٍّ يُعيد توزيعَ اللسانِ بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر ، و بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقةِ عليه أو المتزامنةِ معه ، فالنصُّ إنتاجيّة ، و هو ما يعني :

أ) أن علاقته باللّسان الذي يتموقع داخلَه هي علاقةُ إعادةِ توزيع ...

ب) أنه تَرْحالٌ للنصوص و تداخلٌ نصيٌّ ، ففي فضاء نص معيّن تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مقتطَعة من نصوص أخرى »[4] . و هي ترى أن النص الأدبي يُدرس في محورين : في محوره الأفقي (البنية السطحية للنص pheno texte) ، و في محوره العمودي (البنية العميقة) الذي يسمح بكشف بعده التاريخي بما يحمله من قيم و معتقدات ، و ذوق و مشاعر ... و تُطلق على هذا المحور (تكوينيّة النص Le geno texte)، وهو ما شكّل مفهومَ التناص عندها[5].

و بذلك تكون " كريستيفا " قد قامت بمحاولة لتجاوز البنيويّة ، أو بالأحرى مفهوم النص المغلق .

و قد أكد "جاك دريدا"« أن فكرة النص المنسجم الذي يُشكّل وحدةً تامةً و مغلقة لا وجود له »[6].

4 . **هدف الأسلوبية** : بعد أن تحدّد لدينا مفهوم الأسلوبيّة و موضوعها و ميدانها ، فلعله يكون قد اتضح لنا هدف هذا العلم شيئا ما .

لقد سبق أن أقررنا بأنه ليس من شأن الأسلوبية إصدار الأحكام التقيميّة ، فتلك مهمة النقد الأدبي ، و إنما مهمتها لا تتعدى الملاحظة [1]. أي الوقوف على العناصر اللغوية التي تسِم النص

---

[1] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 112. و نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 2 ، ص16 .

[2] - عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية (دراسة و نماذج) ، دار الجنوب للنشر ، تونس ،1995 ، ص 50 .

[3] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص25.

[4] – جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر، فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ،ط2 ، 1997 ، ص 21.

[5] – يُنظر أحمد منور، (علم النص من التأسيس إلى التأصيل) ، مجلة اللغة و الأدب ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر، العدد 12 ، ديسمبر1997، ص 27 .

[6] – نفسه ، ص 29.

بالأدبية ، فتجعل منه خطابا أدبيا متميّزا عن الخطابات الأخرى أولا ، و متفرّدا عن الخطابات التي من جنسه ثانيا . يقول " جورج مولينيه " في معرض حديثه عن موضوع الأسلوبية : « إنه دراسة الأدبية في مكوّناتها الكلامية و الشكلية . هذا التعريف العملي الذي هو في الواقع استكشاف منهجي و موضوعي ، يحدّد مادّتين اثنتين : المادة الأولى هي بالتحديد موضوع هذه الممارسة العملية (الأسلوبية أولا تطبيق عمليّ praxis): إنه الأدب ... أما المادة الثانية في هذا التعريف المطروح ، فإنها ترتبط بوسائل البحث المستعملة: إنها تقتضي العمل حصرا على دراسة التحديدات اللغوية للأدبية دراسةً منظّمةً و " في جميع الاتجاهات " . بكلمة أخرى ، نحاول أن نفكك الأدوات و التّجاذبات التي تعمل الوظيفة الشعرية من خلالها في النص موضوع الدّراسة »[2].

و بذلك يظهر لنا أن هدف الأسلوبية هدفٌ نفعي في الدّرجة الأولى ، ففي الواقع إن « المقاربة الأسلوبية هي مقاربة الأدبية مقاربة براغماتية »[3].

4 . 1 . **الخاصّة (السِمة) الأسلوبية** : إذا كان هدف الأسلوبية ينحصر في تحديد الخصائص و السّمات الأسلوبية التي تجعل النص موسوما بالأدبية ، فعلينا أن نسأل : ما الخاصّة أو السمة الأسلوبية ؟

و للإجابة عن هذا السؤال لا بدّ لنا من التذكير بسؤال "جاكوبسون": « ما الذي يجعل من رسالة كلاميّةٍ عملا فنيا ؟ »[4].

لا شك أن تلك الرسالة الكلاميةَ (النص) قد توافرت فيها مجموعةٌ من العناصر اللغوية جعلتها عملا فنّيا ، و هذه العناصر اللغويةُ تقوم بوظيفة أسلوبيّة ؛ فتخلَع على النص حُلّةَ الأدبية. « فالسّمة المميّزةُ تحوُّلٌ أسلوبيٌّ فرديٌّ ، و طريقةٌ في الأداء فيها خروجٌ عن الاستعمال المألوف ، و عدولٌ عن القواعد المطّردة »[5]. و هكذا يصبح الخطاب الأدبيّ – على حدّ وصف مولينيه – موسوما « بالشعور بالأدبيّة ، بتقدير الأدبية . و هذا الوسْم نتيجةٌ للالتقاء بين عدد من الوقائع اللغوية و بين

[1] - Alain Hardy, Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre, In, Langue française, N° 3 , 1969, p94 .

[2] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص 33 – 34 .

[3] – نفسه ، ص 132 .

[4] – R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, Les fonctions du langage, p 210.

[5] – المسدي ، النقد و الحداثة ، ص 48.

تلقّيها»[1]. و يُمكننا وصْفُ وحدةٍ لغويّةٍ بأنها موسومة (Marquée) « إذا امتلكت خاصّةٌ فونولوجيةٌ أو صرفيّةٌ ، أو سياقية أو دلاليّةٌ تعارضَها مع وحداتٍ من الطبيعة نفسِها في اللغة ذاتها »[2].

و لعلّ أهمّ ما ينبغي التّنبّهُ إليه ، هو أن الوحدة اللغويةَ مفردةً لا تسِمُ أيَّ أسلوبٍ مهما كان ؛ و لذلك لا بدّ من الربط بين مجموعة من الوقائع اللغوية ، و هو ما يطلق عليه " مولينيه " (رزمة ، أو حزمة أسلوبية) ، و هي « اتحاد عدد من السّمات اللغويةِ المتلائمةِ التي تتناسب فوق ذلك مع موضوع معيّن »[3]. و يُسمّي " مولينيه " أصغرَ وحدةٍ أسلوبية (ستيلام Stylème) . و قد يكون مورفيما مستقلا ، أو مورفيما لاصقا أو متحرّكا ، أو فئةً مفرداتيّةً ذاتَ قيمةٍ خاصة ، أو نظاما نحويا أو علاقةً بلاغية ...و لا تكون الوحدة اللغوية(ستيلاما) إلا إذا قامت بدور واسمِ الأدبية [4]. فالسِّمةُ الأسلوبيّةُ في النص «لم تعد محصورةً في بعض أجزائه دون الأخرى ، و لا فيما يتولّد عن بعضها من صورة أو انزياحات ، و إنما هي ثمرةٌ لكلِّ بناءِ النصِّ حتى ولو تجلَّت ظاهريا في شكلِ مقطَعٍ محدّدٍ منه »[5].

و أخيرا يمكننا القول إن الخصائص أو السّماتِ الأسلوبية : هي مجموع الظواهر (الصوتية و الصرفية و المعجمية و التركيبية و البلاغية و الدلالية) التي تجعل نصًّا أدبيًّا نصّا متميّزا في بابه ، متفرّدا بين أقرانه . و هي ضالة المحلل الأسلوبي ، و عليه أن يطلبها حيث وجدها .

---

[1] – مولينيه ، الأسلوبيّة ، ص 167 – 168.

[2] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 44.

[3] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص 179.

[4] – نفسه ، ص 188.

[5] – المسدي ، النقد و الحداثة ، ص 38.

المبحث الثاني

الاتجاهات الأسلوبية و منهجية التحليل .

المطلب الأول
اتجاهات الأسلوبية.

لقد استقر لدينا بأن الأسلوبية علمٌ وصفيٌّ لم يكتسب شرعيته من اكتشاف مادة جديدة ، أو منهج جديد . و إنّما استند في كلّ ذلك إلى اللسانيات ، مستغلا الوجه الثاني من ثنائية (اللغة / الكلام) ليتّخذه موضوعا له .

و إنّه لمن الشطط أن نتكلّم عن مناهج أسلوبيّة ، فعلماء الأسلوب أنفسهم يعدّون الأسلوبيّة فرعا من اللسانيات ، أو يرونها جزءا مكمّلا لها . و عليه فإنهم يتوسّلون مناهج اللسانيات في مقاربة النصوص أسلوبيا ، يقول ريفاتير : « بسبب صلة القرابة بين اللغة و الأسلوب ، يمكننا أن نأمل في استعمال المناهج اللسانية لوصف الاستعمال الأدبي للسان وصفا موضوعيا مضبوطا »[1].

و يقول فيلي ساندرس : « و نظرا لعدم إمكانية تحديد مناهج البحث الأسلوبي التطبيقي ، و ما ترمي بدقة إلا بالاعتماد على نظرية من هذا القبيل ، يجب أن يؤخذ في الحسبان أن النظرية الأسلوبية القائمة على أسس دقيقة المنضوية تحت لواء اللسانيات تصير مطمحا مُلحّا »[2] .

---

[1] - Alain Hardy, Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre, In, Langue française, N° 3, 1969, p 90 .

[2] – فيلي ساندرس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص 20 .

و إذا لم يكن بإمكاننا الحديث عن مناهج أسلوبية ، فإنه بإمكاننا تمييز اتجاهات أسلوبية . و نسجل بأن الاتجاه الأسلوبيّ الواحد قد يوظّف أكثر من منهج .

و قد تعددت اتجاهات الأسلوبية بتعدد مشارب روّادها ، و اختلاف منطلقاتهم الفكرية .

و يمكننا الوقوف على خمسة اتجاهات بارزة ، و هي : الأسلوبية التعبيرية ، و الأسلوبية النفسية ، و الأسلوبية البنيوية ، و الأسلوبية الإحصائية ، و الأسلوبية الصوتية .

1 . **الأسلوبية التعبيرية** : زعيمها "شارل بالي"(Charles bally 1865 – 1947) الذي يُعَد مؤسس علم الأسلوب ، فقد اعتمد على دراسات أستاذه " دي سوسير" ، لكنه « تجاوز ما قاله أستاذه ، و ذلك من خلال تركيزه الجوهري و الأساسي على العناصر الوجدانية للغة »[1]. فقد اهتم في دراساته بالبحث عن « علاقة التفكير بالتعبير ، و إبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفِّق بين رغبته في القول ، وما يستطيع قوله »[2]. فالمنشئ سواء أكان متكلما عاديا أم أديبا ، فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى المتلقي ، وفي أحيان كثيرة يضمّن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه . و قد صبّت الأسلوبيّة التعبيرية جُلّ اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب ، بغَضّ النظر عن كونه عاديا أو أدبيا . « و بذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة و ليست أسلوبيّة الأدب »[3]. فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية من خلال تأليف المفردات و الجمل و تركيبها ، انطلاقا مما يمليه وجدان المنشئ [4]. و من هذا جاء نقد " تودوروف " لهذه الأسلوبية ، فوصفها بأنها « قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة و بالتعبير ، وليس بتنظيم العبارة نفسها »[5].

و من منطلق الاهتمام بطريقة الأداء اللغوي فقد كان بالي « يَعُد علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات ، و علم التراكيب ، و علم الصيغ »[6].

---

[1] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 10 .

[2] – نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج1 ، ص 66 .

[3] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 11.

[4] – مُحَمَّد بلوحي ، (الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة) ، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق العدد95، السنة 24، أيلول 2004. http //www.awu.dam.org /trath/ind-turath95.htm

[5] – مجموعة من المؤلفين ، العلاماتية و علم النص ، ص 109 .

[6] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج1 ، ص 61 .

و منهجية "بالي" في التحليل « تشرح تحديدات لغوية يمكن عزلها في مقاطع من الخطاب ، و يمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة ، و هي الوسائل و يُنظر إلى هذه الوسائل على أنها تولِّد انطباعا في المتلقي هو الأثر »[1] ؛ ولذلك فإن الأسلوبية التعبيرية –كما صممها بالي – تعبيريّة بحتة، و لا تعنى إلا بالإيصال المألوف و العفوي ، و تستبعد كلَّ اهتمام جمالي أو أدبي . و قد توسّعت فيما بعد ، فشملت دراسة القيم الجمالية الانطباعية و التعبير الأدبي[2].

ولم يستطع هذا الاتجاه أن يصمد طويلا ؛ فقد ظهر تيار دُعي التيار الوضعي وظّفه أصحابه « للعمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده . و من أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية "ج .ماروزوJules Marouzeau " ، و م .كراسو Marcel Cressot »[3].

2 . **الأسلوبية النفسية** : تزعم هذا الاتجاه الألماني " ليوسبتزر Léo Spitzer 1887-1960) ، فهو أول من صمم في بداية القرن الماضي بتأثير مباشر من " كارل قوسلير " نقدا مبنيا على السمات الأسلوبية للعمل الأدبي[4].

و قد ظهر هذا التيار ردّ فعل على التيار الوضعي . و يمكن أن يُسمّى بالانطباعية ، « فكل قواعده العملية منها و النظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل ، و قالت بنسبيّة التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي »[5].

و أهم ما يميّز الأسلوبية النفسية أن رائدها "سبتزر" قد اهتم بالمبدع و تفرّده في طريقة الكتابة ؛ مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده[6]. و عليه يكون النص كاشفا عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية . و على الرّغم من أن هذه الأسلوبيةَ تعتمد مضمونَ الخطاب ، و نسيجَه اللغويّ إلا أنها « تجاوزت البحث في التراكيب و وظيفتها في نظام اللغة إلى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب

---

[1] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص 60 .

[2]– جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 44 .

[3] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 16 – 17 .

[4]- جيرو ، الأسلوب و الأسلوبيّة ، ص 49 .

[5] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 17 .

[6] – مُحَمَّد بلوحي ، (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة)، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق العدد،95 السنة ،24، أيلول 2004. http //www.awu.dam.org /trath/ind-turath95.htm

الأدبي »[1]. ويمكننا القول بأن هذه الأسلوبية تعتمد النص المنفتح ، عكس الأسلوبية البنيوية التي تكرّس انغلاق النص ، فقد استعان " شبتزر" بالدلالة التاريخية « ليستقي منها معلومات تسهم في إنارة بعض البؤر المظلمة في النص ؛ لأن الكلمة عنده في السياق الأدبي قد تأخذ دلالة معيّنة في النص ، و قد تتعدد دلالاتها بحسب السياق »[2].

و يمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية في نقاط خمس[3] :

1 . وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته .

2 . معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه .

3 . ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه .

4 . إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.

5 . السمة الأسلوبية المميِّزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبيٍّ فردي ، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي .

إن هذه الأسس الخمسة تكشف لنا خطورة منهجية "شبتزر" من الناحية التطبيقية ، فقد كان هذا الرجل « ممارسا أكثر مما كان منظّرا ، و هو بذلك عالم أسلوبية في الصميم »[4].

3 . **الأسلوبية البنيوية** : تعد الأسلوبية البنيوية مدّا مباشرا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات"دي سوسير" [5] . فاللغة في المنظور البنيوي نظام من العلامات ، و هذه العلامات تكتسب قيمتها من العلاقات المتبادلة بينها ، فضمن البنى تحدّد وظيفتها الشّكل[6]. و و مفهوم البنية يُظهر أن القيمة الأسلوبية للعلامة تتعلق بموقعها ضمن النظام ، فكل علامة من

[1] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 67.

[2] – نفسه ، ص 73.

[3] – ينظر جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 51 – 53 . و موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 11 . و نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 77 .

[4] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص74.

[5] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 85.

[6] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 62 .

العلامات تنتسب إلى بنيتين : الأولى : بنية القانون (اللغة) ، و هي تحدد موقع العلامة ضمن الفئة (استبدالية) . و الثانية : بنية الرسالة (النص) ، و تحتل العلامة فيها موقعا تركيبيا محدّدا [1] .

و البنيوية – كما هو معروف – تنطلق في دراساتها من النص بوصفه بنية مغلقة ، مركّزة على تناسق أجزاء النص اللغوية [2] . و هي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص ، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية [3] . فالنص بنية متكاملة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الآخر ، فالعناصر اللغوية في النص تتفاعل فيما بينها ، أصواتا و صيغا و تراكيب و وزنا و قافية – إن كان الخطاب شعرا – فتنتج دلالات النص من ذلك التفاعل ، لا من العنصر منفصلا .

و قد كان لأعمال " الشكلانيين الروس" الأثر البالغ في إرساء هذه الأسلوبية ؛ إذ ابتدعوا مبدأ "المحايثة" في البحث الأسلوبي، و بذلك كانت « المرة الأولى التي يتم فيها طرح برنامج أساسي ينحصر هدفه في تحليل الأعمال الأدبية تحليلا لسانيا صرفا... في سبيل البحث فيها – لسانيا – عن المكونات الكلامية للخاصة الأدبية من حيث هي " أدبية " ، أي في سبيل البحث عن الأدبية »[4].

إن الأسلوبية البنيوية « تُعنى بوظائف اللغة على حساب أيّة اعتبارات أخرى ، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي ، و يحمل دلالات محددة »[5].

إننا حينما نذكر الأسلوبية البنيوية يستدعي المقام اسمين بارزين : "رومان جاكوبسون" و " ميشال ريفاتير".

– **رومان جاكوبسون** Roman Jakobson: نظرا لأثر "جاكوبسون" في هذا الاتجاه ؛ سنخصُّه بالحديث لشخصه أولا ، و لكونه رمزا لهذه الحركة ثانيا ؛ فقد قام بالتأسيس للأسلوبية

---

[1] – نفسه ، ص 74 .

[2] – محمّد بلوحي ، (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة) ، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق العدد 95، السنة ، 24 أيلول 2004. http //www.awu.dam.org /trath/ind-turath95.htm

[3] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 82 .

[4] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص 84 – 85 .

[5] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1 ، ص 82.

البنيوية ذاتِ الطرح المحايِث الذي يجعل الأسلوبَ الميدانَ الأول و الأخير للبحث [1]. على الرَّغم من أنه لم يستخدم قطُّ كلمةَ "أسلوبية" ، حيث استخدم مصطلح " الشعرية " (La Poétique) و قلّما كان يستخدم كلمة " أسلوب"[2].

و لئن كان "جاكوبسون " قد أقام نظرية التواصل ، وحدد وظائفَ اللغةِ بستٍّ وظائف ، فإنه « ركز على الوظيفة الشعرية ؛ لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي »[3]، و الوظيفة الشعرية تعني التركيز على لغة النص بوصفها غاية في ذاتها لا وسيلة [4]، و بذلك يتم التركيز على الرسالة على حساب الوظيفة المرجعية ، حيث يقول :« في الشعر تقوم الوظيفة الشعرية ، بصورة خاصة ، بالتركيز على المرسَلة كما هي على حساب الوظيفة المرجعية . فنحن في الشعر لا نصل إلى الحقيقة من خلال اللغة ، بل إن اللغة تصبح " مادة بناء " كما الرّخام بالنسبة للنّحات . فاللغة الشعرية غاية في ذاتها ، و ليست وسيلة »[5].

و تلك الوظيفة الشعرية تتحقق بإسقاط مبدإ المساواة (التعادل) في محور الاختيار (الانتقاء) على محور التركيب (التنسيق)[6].

و إذا كان "جاكوبسون " يركز على الوظيفة الشعرية أساسا في التحليل الأسلوبي ، فهو يؤكد على ضرورة الوقوف على علاقتها بالوظائف الأخرى للغة ، حيث يقول : « و يمكن أن تُحدّ الشعرية بأنها هذا القسم من الألسنية الذي يعالج الوظيفة الشعرية [7] في علاقاتها مع الوظائف اللغوية الأخرى »[8]. و تتجلى الشعرية عنده في إدراك الكلمة بكونها كلمة ، « و ليس كمجرد بديل عن الشيء المسمى ، ولا كتفجير عاطفة . إنها تتجلى في كون الكلمات ، و نحوها ، و معناها ، و

---

[1] – محمّد بلوحي ، (الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة)، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق العدد،95 السنة ،24،أيلول 2004. http //www.awu.dam.org /trath/ind-turath95.htm

[2] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 39 .

[3] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 13 .

[4] - R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, Les fonctions du langage, 218.

[5] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص58 .

[6] - R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, Les fonctions du langage, p 220.

[7] – ترجم عبد السلام المسدي مصطلح La Fonction poétique بالوظيفة الإنشائية.

[8] - R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1 , Les fonctions du langage, p 222 .

شكلها الخارجي و الداخلي ليست علامات غير مبالية للواقع ، بل علامات تملك وزنها الخاص و قيمتها الذاتية »[1].

و على الرغم من التأكيد على الوظيفة الشعرية إلا أن الباحث الأسلوبي عليه أن يتعامل مع النص على أساس أنه "بنية " متماسكة ، و كلٌّ لا يتجزأ . يقول جاكوبسون : « يجب أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة ، أي أن نفهمها ككل بحيث نُحدّد جيدا علاقات كل عنصر بالآخر »[2]. فكما أننا لا يمكن أن نفصل الأشكال عن الألوان في اللوحة الفنية ،كذلك لا يمكن أن نقرأ قصيدة فنهتم بالمعاني – مثلا – و نهمل الموسيقى أو الصور.

كما أكد على ضرورة ألا نخلط بنية النص ببنية القانون . و قد قدّم في هذا المجال دراسته المتميّزة في تحليله قصيدة " القطط لشارل بودلير " Les chats de Charles Baudelaire " بالتعاون مع (كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss) ، حيث استطاع محاصرة التطابقات في القصيدة : هندسة الأبيات و القوافي ، و الصيغ و النحو و المعنى رابطا بين كلّ تلك العناصر التي شكّلت شعرية النص[3].

– **ميشال ريفاتير** Michael Riffaterre : لسنا في حاجة إلى القول بأن "ميشال ريفاتير" يعد علامة مميّزة في الأسلوبية البنيوية ، فمنذ أن نشر كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية "سنة 1971، عُدّ بحقّ زعيم الأسلوبية البنيوية ؛ فهو الذي كشف عن أبعادها و دلالاتها[4].

و لعل الإسهام الكبير الذي قدمه هذا الرجل يتمثل في توجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب و المتلقي ، بعد أن كانت تنصبُّ أساسا على الخطاب ، دون أن يحظى الطرف الثاني (المخاطَب) في العملية التواصلية بالاهتمام الكافي ، حيث يقول : « الملفوظ و المتلقي هما حقيقةً العنصران الوحيدان المتضَمَّنان في هذا النوع من التواصل (الرسالة الأدبية) ، حيث وجودهما يكون ضروريا »[5]. و بذلك عُدّ « الناشر الفعلي للمقاربة البنيوية في الآداب الفرنسية »[6]. و هو

---

[1] - R. Jakobson, Huit Questions de Poétique, p 46.

[2] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص9 .

[3] - R. Jakobson, Huit questions de poétique, p 163.

[4] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص15 .

[5] - Alain Hardy, Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre, In , Langue française, N° 3 , 1969, p93.

[6] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص88.

بذلك التوجيه تجاوز طرح "جاكوبسون" الذي يحوّل التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني ، معتمدا على مبدإ التماثل ، ليركز على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلّم في سعيه إلى لفت نظر المخاطَب ؛ فالرسالة الشعرية عنده تتكيّف مع متطلبات التواصل [1]. فالمخاطَب طرف أساس في تلك العملية. فكما أنه « لا يوجد نص بلا منشئ كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثيرٌ أو تواصل بلا قارئ ، فهو الحكَم على الجودة و الرداءة »[2].

و لئن كان ريفاتير يُولي المتلقي أهمية بالغة ، حتى إن أسلوبيته عُرِفت في بعض الأحيان بأسلوبية التلقي[3]، إلا أنه لا يُهمل ركني عملية التواصل الآخريْن : المخاطِب و الخطاب ، حيث إن المنشئ « يعبّر عن ذاته و لا يكتب لها ، فإنشاؤه نابع من نفسه و ليس موجها لها »[4].

فأسلوبية "ريفاتير" إذاً تنظر في العلاقة بين الأطراف الأساس في عملية التواصل (المخاطِب ، و الخطاب ، و المخاطَب) ، و إن كانت تنطلق من النص ؛ ذاك أن المنشئ ينتهي بإنشائه النص ، و إن كانت ملامح شخصيته تنطبع فيه ، إلا أن الذي يبقى هو النص ، و القارئ الذي يقرؤه و يتأثر به ، و بذلك تكون البنيوية قد نزعت سلطة النص من مُنشئه و منحتها للقارئ ؛ فلحظة ميلاد النص هي حين يتلقاه المتلقي ، و يتقبّله بوصفه أدبا ، فهو الذي يوقّع شهادة ميلاده . أما قبل ذلك فوجود النص وجود نسبيّ محصورٌ في ذات صاحبه . و بذلك يكون الأصل هو تفكيك النص لا تركيبه [5].

يقول ريفاتير : « الظاهرة الأدبية ليست مستوية في علاقة المؤلّف بالنص ، و إنما بعلاقة النص بالقارئ ، و هي ليست النص وحدَه ، بل القارئ أيضا و ردّ فعله »[6]. و من هذا المنطلق كان كان اهتمامه بالعناصر الأسلوبية التي يضمّنها المنشئ نصه للتأثير على المتلقي . و هو يرى أن البحث الموضوعي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة ، و إنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله ؛ و لذلك نادى باعتماد قارئ مخبر (القارئ الوسط le lecteur moyen

---

[1] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص16.

[2] – فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص22 .

[3] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 18.

[4] – فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص22 .

[5] - ينظر عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية ، ص48 – 49.

[6] – مونية مكرسي ، التفكير الأسلوبي عند ميشال ريفاتير ، ص78.

)[1]. ثم عوض القارئ الوسط سنة 1964 بالقارئ النموذجي (Archi lecteur) . و القارئ الوسط ليس فردا بعينه ، كما يظهر من تحليلات ريفاتير ، و إنما مجموعة من القراء ذوي الثقافة الأدبية العالية ، إنهم مجموعة من النقاد [2].

و لا بد من الوقوف على أربعة مقومات اهتم بها ريفاتير اهتماما بالغا ، و هي : الفرادة ، و السياق الأكبر و السياق الأصغر ، و التشبع ، و المفاجأة .

أ) الفرادة : و ينبني هذا المقوم أساسا على أن التجربة الأدبية التي تُنتِج نصا ما تكون دائما فريدة ، و من ثمَّ لا بد أن يكون النص فريدا في نوعه . و يولي ريفاتير " الفرادة " اهتماما كبيرا حتى إنه يجعلها حدا للأسلوب ، حيث يقول: « النص فريد دائما في جنسه ، و هذه الفرادة هي التعريف الأكثر بساطة ، و هو الذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية »[3]. و يذهب " ريفاتير " إلى أن « التحليل الشكلاني هو الذي يختص بملامسة الظاهرة الأدبية في النصوص ؛ لأنه يهتم بما هو خاص فيها ، و يركز على العلاقات الداخلية المتبادَلة بين كلماته »[4].

ب) السياق الأكبر و السياق الأصغر : إن السياق الأسلوبي عند ريفاتير « نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقَّع ، و التقابل الذي ينشأ عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي »[5].

1 . **السياق الأصغر (micro-contexte)**: و هو الذي يقوم على تشكيل المفاجأة التي أولاها ريفاتير أهمية كبرى ، ويعد الطباق و المقابلة منبّها أسلوبيا يشكّل عنصر المفاجأة [6].

2 . **السياق الأكبر (macro-contexte)** : هو جزء من الخطاب الأدبي الذي يسبق الإجراء الأسلوبي (procédé stylistique) ، و يوجد خارجه . و يمكن أن يكون السياق الأكبر جملة ، أو فقرة ، أو نصا [7]. و هو نوعان :

---

[1] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 80 . و المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 79 – 80 .

[2] - Alain Hardy, Theorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre, In, Langue française, N° 3, 1969 p93.

و جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 80 .

[3] – طارق البكري، (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير)، http /www.diwanalarab.com./spip.php، 2 جوان 2002.

[4] – مونية مكرسي ، التفكير الأسلوبي عند ميشال ريفاتير ، ص 75 .

[5] – طارق البكري، (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير) http /www.diwanalarab.com./spip.php، 2 جوان 2002.

[6] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 18.

[7] – مونية مكرسي ، التفكير الأسلوبي عند ميشال ريفاتير ، ص 88 .

* سياق + إجراء أسلوبي + سياق .

* سياق + إجراء أسلوبي + نقطة انطلاق إلى سياق جديد + إجراء أسلوبي .[1]

إن السياق الأصغر هو الذي يُنتج الإجراء الأسلوبي ، و يعمل السياق الأكبر على إبرازه [2] .

ج) **التشبع (saturation)**: هو مقياس اعتمده ريفاتير لقياس مدى تأثير السمة الأسلوبية في المتلقي ، « و معناه أن الطاقة التأثيرية لخاصة أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواترها : فكلما تكررت نفس الخاصة في نصٍّ ضعفت مقوّماتها الأسلوبية ، معنى ذلك أن التَّكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا »[3]. فالسجع – مثلا – قد يكون مثيرا أسلوبيا ، ولكنّ قيمته الأسلوبية تتناقص كلما تكرر ، حتى إنه ليغدو مظهرا من مظاهر ضعف الأسلوب ، مثل ما نجد في فن المقامات و أدب عصر الضعف .

د) **المفاجأة** : تنتج عن المثير الأسلوبي الذي هو عنصر غير متوقع (élément imprévisible) . ففي قوله تعالى : ﴿ وَاسْأَلْ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ ﴾[4] ، فإن كلمة " القرية " غير متوقعة ، فالمتوقع أن يُذكر بعد الفعل " اسأل اسأل " ما يعقل . و لا يخفى علينا مقدار المفاجأة و المبالغة التي حققها هذا المجاز المرسل ؛ لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة ، حيث كلما كانت الخاصّة الأسلوبية غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أوقع [5].

4 . <u>الأسلوبية الإحصائية</u> : تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين ، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبّة الوقوع في الذاتية . ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي " زمبْ zemb " الذي جاء بمصطلح " القياس الأسلوبي" الذي يقوم على إحصاء

---

[1] – ينظر صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 ، ص 229- 230 . و موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 19.

[2] - Alain Hardy, Théorie et méthode stylistiques de M . Riffaterre, p 92.

[3] – المسدي ، النقد و الحداثة ، ص49. و الأسلوبية و الأسلوب ، ص82. و ينظر الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص17.

[4] – يوسف / 82 .

[5] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 17.

كلمات النص و تصنيفها حسب نوع الكلمة ، ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة ، وهكذا تنتج أشكال و نماذج متنوعة يمكن مقارنة بعضها ببعض [1].

وقد اعتمد " أ . بوزيمان A . Busemann " في الإحصاء معادلةَ "التعبير بالحدث و التعبير بالوصف" ، و يقوم هذا النموذج على « إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول و عدد كلمات النوع الثاني ، ثم إيجادِ خارجِ قسْمةِ المجموعة الأولى على المجموعة الثانية »[2]. ومن خلال ذلك يُحكم على أدبية النص ، فارتفاع حاصل القسمة يُعد مؤشرا على أدبيته ، و انخفاضه يقرّبه من العلمية [3].

وقد شكّ بعضُهم في جدوى الإحصاء ، و رأوه عملية غير مجدية، لا تعدو أن تكون جمعا لبعض الظواهر الأسلوبية في النص . يقول مُحَمَّد عبد المطلب: « ربما لقي المنهج الإحصائي ما لم يلقه غيره من نقد و تجريح ؛ لأننا عندما نعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب نحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون و لا طعم » [4]. و يقول بعد أن عرض جزءًا من دراسة "كمال أبو ديب" لإحدى قصائد أبي نواس : « من الواجب أن نتوقفَ لحظةً لنتساءل عن إمكانية أن تقودَنا هذه الإحصاءاتُ نحو تحليل العمل الأدبيّ و فهمه ، أم أنها تؤدي بنا إلى ملاحظات عاجزة لا تسهم بشكل جِدّيٍّ في تفسير النص »[5].

و قد انتقد " بيار جيرو " الأسلوبية الإحصائية بقوله : « يخلط الإحصائيون غالبا بين الكم و النوع ، و لم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين ، و لهذا السبب شكّلت تحليلاتهم جداول حزينة من العوامل و الانزياحات العددية لا يظهر معناها ، و إذا ظهر كان مفْرِطا و ساذجا في نظر أولائك الذين يكرهون أن يقتنوا القيم الجمالية في مجرّد علاقات كميّة »[6].

---

[1] –نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1 ،ص97 – 98 . و علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص266-267

[2] – سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، ط3 ، 2002 ، ص 74 .

[3] – نفسه ، ص 74.

[4] – مُحَمَّد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص 139 .

[5] – مُحَمَّد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية، ص 142. و ينظر صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 270 وما بعدها.

[6] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 87 .

من الواضح أن " جيرو " ينكر الخلط بين الكم و النوع ، و عدم القدرة على تحديد العلاقة الوظيفية بين الكم و الكيف . و لكن إذا استطاع الدارس التغلب على هاتين المشكلتين ، ألا يكون الإحصاء في خدمة الدراسة ؟

بينما تبنى فريقٌ من الباحثين المنهج الإحصائي و رأوا بأن حبال الوصل بينه و بين علم الأسلوب متينة ، يقول " جون كوين " : « قضية المجاوزة (الانزياح) تؤكّد تقاربا ملحوظا بين " الأسلوبية " و " الإحصاء " . الأسلوبية باعتبارها علم المجاوزة اللغوية ، و علم الإحصاء باعتباره علم المجاوزة بصفة عامة ، و هذا يسمح بأن نطبّق على العلم الأول نتائج العلم الثاني »[1].

و يرى " سعد مصلوح " بأن اعتماد الأسلوبية على الإحصاء يدخل في باب التآزر بين العلوم ، حيث يقول :« فالتعاون بين مختلف العلوم في إضاءة المشكلات المشتركة و حلّها أمرٌ أصبح ضرورة لا محيد عنها في العلم ، و لو أبى كلّ منا أن يقود سيارة إلا إذا كانت من صنع يده ، لأخذت حضارة الإنسان سمتا آخر غير سمتها الذي نعرفه و نعايشه »[2]. و يقول بعد أن طبّق معادلةَ "بوزيمان" على مجموعة من نصوص الأدبِ العربي :« و إننا لعلى يقينٍ من أنه مقياسٌ دقيقٌ إلى حد بعيد ، و أننا بذلك قد أثبتنا أن صدقه على الأدب العربيِّ لا يقلّ عن صدقه على غيره من الآداب ، كما أنه مقياسٌ واعدٌ متعددُ الوظائفِ و بسيطٌ في آنٍ معا »[3].

و قد نافح " مُحَمَّد جمال صقر " عن الإحصاء ، ورأى أن معارضيه حكَموا من خلال بعض الدراسات العقيمة . يقول : « لقد رضيت منذ زمان ، جدوى اعتماد الإحصاء ، وصرت كلّما مضيت في طريقي أزدادُ به رضا ونفرةً ممن يلقي الأحكامَ غُفْلا منه »[4].

و قد اختبرت شخصيا جدوى الإحصاء في دراستي أسلوب "مرثية مالك بن الريب"[5] ، فأفضى إلى نتائج موضوعية ، ما كان التوصل إليها ممكنا لولا الاستعانة بالإحصاء .

---

1 – جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 36 .

2 – سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ص 36 .

3 – نفسه ، ص 140.

4 – مُحَمَّد جمال صقر ، (بحث فيما بين العروض واللغة ...)، http.//minchawi.com/vb/shouthread.php، 12سبتمبر 2006.

5 – ينظر مُحَمَّد بن يحي ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1، 2011 .

و أخيرا نقول إنه لا يمكن التقليلُ من أهمية الأسلوبية الإحصائية ، و تهوينُ شأنها ، أو التهجُّم عليها ، لما تتمتع به من موضوعيّة ، و لكن لا بدَّ من توفرِ شروطٍ في دارس الأسلوب إحصائيا ، أهمُّها القدرة على استغلال نتائج الإحصاء ، و « تحليل الظواهر الأسلوبية و تأويلها بما لا يخرج عن إطار النص »[1].

5 . الأسلوبية الصوتية (La Phono stylistique): يقابلها في العربية (علم الجمال اللغوي) ، و هو علم « يهتم بالجانب الصوتي و الفونولوجي في النصوص الجمالية ، حيث يساعد على كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال ، وتحقيقِ الصورةِ شارحا أبعادَ التَّكرار ، و التقابل ، و التوازي في مستوى الأصواتِ المفردةِ و مستوى السياق الصوتي »[2].

و هي تنطلق أساسا من فكرة أنّ مادة الأدب هي الأصواتُ و الألفاظ ، و عليه فإن أيَّ تحليل جماليّ مشروعٍ للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما ، أي عن طريق تحليلِ القالبِ الصوتيّ لهذا العملِ الأدبيّ [3].

وموضوعُ الأسلوبية الصوتيةِ دراسةُ الوحداتِ الصوتية ، و السياق الصوتيّ في النص الأدبي ، و تفسيرُ العلاماتِ التي أدّت معانيَ و إيحاءاتٍ ، و صوراً ساعدت على نقل الفكرة [4].

« و تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيّرات الصوتيةِ الأسلوبية ، و بمقدار ما يكون للغة حريةُ التّصرفِ ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية ، بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصرَ لغاياتٍ أسلوبية »[5].

و يقترح " مُحَّد صالح الضالع " سبعةَ أبعادٍ لتحليل البناءِ الصوتيّ للقصيدة ، وهي [6] :

1 . الوحدات الصوتية (الفونيمات) .

2 . السياق الصوتي للوحدات الصوتية .

---

[1] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1،ص 112.

[2] – مُحَّد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة ،2002 ، (د ط) ، ص 15.

[3] – نفسه ، ص 20.

[4] – نفسه ، ص 12 – 13 .

[5] – جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 39 .

[6] – ينظر ، مُحَّد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص 28 و ما بعدها .

و نمثل للنقطتين السابقتين بتكرار الأصوات التي تتميز بصفة ما ، للدلالة على فكرة معينة ، أو نقل شعور ما ، كتكرار الأصوات الصفيرية في سينية البحتري (284 هـ)[الخفيف]:

صُنْتُ نَفْسي عمّا يُدَنِّسُ نَفْسي وَ تَرَفَّعْتُ عَنْ جَدا كُلِّ جِبْسِ

وَ تَمَاسَكْتُ حينَ زَعْزَني الدَّهْـ رُ الْتِماسا مِنْهُ لِتَعْسي وَ نَكْسي

فتكرار أصوات السين و الصاد و الزاي ، و هي أصوات صفيرية ، عبّر عمّا يُحسّ به الشاعر من حزن و ضيق ؛ ما جعله يولّي وجهه شطر المدائن عاصمة الفرس القديمة ؛ للتسلي :

حَضَرَتْ رَحْليَ الهُمومُ فَوَجّهـ تُ إلى أبْيَضِ المدائنِ عَنْسي

أَتَسَلّى عن الحُظوظِ و آسى لمِحَلٍّ منَ آلِ ساسانَ دَرْسِ

3 . الجانب اللفظي الموحي والمحاكي : فقد يختار الشاعر ألفاظا تحوي أصواتا تُحاكي المعاني أو العواطف المعبر عنها . و لنراقب – مثلا –لفظة "بردي" في هذا البيت من مرثية مالك بن الرَّيْب التميمي (60 هـ) [من الطويل] :

خُذَاني ، فجُرّاني بِبُردي إليكما ، فقد كُنْتُ قبلَ اليومِ ، صَعباً قياديا[1]

« فعلى الرَّغمِ من أنّ الراءَ لم تتكرّر إلا ثلاثَ مراتٍ في كلمتي:"جرّاني" ، و "بُرْدي"، إلاّ أنّ اختيارَ لفظة " بُرْدي " بدلَ لفظةِ "ثوبي" ، جعل الرّاء تعبّر بصفتِها المميّزةِ " التّكرار" عن فعْل الجرِّ الذي قد يمتدّ مسافةً طويلة ، و هي بذلك أسهمت في رسمِ الصّورةِ الحزينةِ التي أراد الشاعرُ رسمها للفارسِ المغوارِ المشرف على الموت يُجرُّ من ثوبه مُهانا ، و هو لا يملكُ حولاً و لا قوّة »[2].

4 . الجانب الصرفي و الوحدات الصرفية : فقد يعمد الأديب إلى تكرار صيغة صرفية بذاتها ؛ لتحقيق غاية أسلوبية ، (كاسم الفاعل أو اسم المفعول ، أو صيغ المبالغة ، أو الفعل الماضي ، أو المضارع ...) .

5 . الجانب النحوي : كأن يوظف بنية نحوية معينة لغاية أسلوبية (جمل فعلية ، أو جمل اسمية ، أو جمل بسيطة ، أو جمل مركبة ...)

6 . الجانب البلاغي : كأن يلجأ الأديب إلى توظيف أسلوب معين ، أو نمط ما من الصور البلاغية ، أو محسن بديعيّ بعينه ؛ في نقل أفكاره و عواطفه .

---

[1] – أبو زيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت للطباعة و النشر ،1984 ، ص 270.

[2]– محمّد بن يحي ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، ص115 .

7 . جانب العروض و القافية : إن الوزن هو الإطار الموسيقي العام للإيقاع الشعري . و لا نريد في هذا المقام مناقشة قضية مناسبة بحر ما من أوزان الشعر لأغراض (فنون) شعرية دون غيرها ، و سنكتفي بالقول بأن هناك أبحرا تتَّسع لتستوعب الموضوعات الجليلة كعواطف الحزن مثلا، على غرار وزني الطويل و البسط ؛ لما يمتازان به من كثرة المقاطع ، بينما نجد أبحرا أخرى تلائم الغناء و المرح ، كالخفيف و الرجز[1]. و الشاعر قد يعمد إلى اختيار الوزن الذي يستوعب تجربته الشعرية ، كما يختار القافية التي تتناسب مع تلك التجربة ، سواء من حيث نوعها ، أو من حيث الألفاظ التي يوظفها فيها ، أو من حيث الأصوات التي تشكل تلك الألفاظ ، و كل ذلك يدعو المحلل الأسلوبي إلى الوقوف عليه ؛ لإبراز قيمته الأسلوبية .

ولا تجتمع هذه الأبعادُ كلُّها في قصيدة واحدة ، و لا يصوغها الشاعرُ متعمّدا ، و إلا تحولت القصيدة إلى صنعة لفظية[2].

المطلب الثاني
منهجية التحليل الأسلوبي و آلياته.

1 . **عُدّة المحلّل الأسلوبي** : قبل أن نتطرق إلى عمل المحلل الأسلوبي و منهجية التحليل ، ارتأينا أن ننبّه إلى الصفات التي يجب أن تتوفّر في دارس الأسلوب ، و إن شئت قل : عدّة دارس الأسلوب و زاده ؛ ذلك أن المطلع على الدراسات الأسلوبية العربية التطبيقية يجد قصورا كبيرا في معظمها ، و مردّ ذلك القصور إلى افتقار كثيرٍ من المحللين إلى العدّة التي تمكّنهم من الولوج إلى أغوار النصوص ، و سبر أغوارها ، و إضاءة زواياها المظلمة .

لا جرَم أن هناك خلالا لا يكون دارس الأسلوب دارسَ أسلوب إذا تجرد منها ، و هي :

---

[1] -ينظر شكري مُحَّد عياد ، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2 ، 1978، ص16 .

[2] - مُحَّد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص 28 .

1 . إتقان علوم اللغة : أصواتها ، و صرفها ، و نحوها ، و دلالتها و بلاغتها ، و عَروضها ؛ ذلك أن المدخل إلى الدراسة الأسلوبية إنما هو مدخل لغوي .

2 . الاطلاع على النظريات اللسانية بكلّ اتجاهاتها ؛ فالأسلوبية – كما هو معلوم – تستند في منطلقاتها إلى اللسانيات ، فهي تستعير منها كثيرا من المفاهيم و المصطلحات .

3 . الإحاطة الكافية بالنظريات و الاتجاهات الأسلوبية ، و معرفة جذورها و منطلقاتها .

4 . القدرة على اختيار المنهج الأنسب للدراسة ، و التقيد الصارم به .

5 . تمييز حدود العلم الذي يتعاطاه (الأسلوبية) و علاقته بالعلوم الأخرى ، فدارس الأسلوب الذي لا ترتسم حدود الأسلوبية واضحةَ المعالم في ذهنه غيرُ آمنٍ الوقوعَ في مزلقين : أولهما : القصور ، فتغدو دراسته مجرد إضاءات يسلّطها على بعض الظواهر الأسلوبية في العمل الأدبي المدروس ، فيقنع بما هو ظاهر من السمات ، و لا يسبر أغوار النص ليميط اللثام ، و يهتك الحجُب عما هو كامن مستتر .

و ثانيهما : تجاوز حدود الأسلوبية إلى سواها من العلوم ذات الصلة بها ، فتستحيل تلك الدراسة ربما نقدية ، أو بلاغية ، أو حتى لسانية .

6 . المعرفة الواسعة بصاحب النص ، و الظروف المحيطة بإنتاجه (النص) ، فتلك المعرفة نعْمَ العون على فهم دلالات النص و تفسيرها .

7 . تيقظ الذهن و دقّة الذوق و رقة الشعور ، فذاك مما يساعد المحلل الأسلوبي على تذوق النص ، و اكتشاف مميزاته الأسلوبية ، فبعض السمات لا يكون ظاهرا طافيا على السطح ، بحيث يستطيع أيُّ عابر سبيل الوقوف عليها ، فقد تكون مستورة مكنونة ، و لكن لها مفعول الكهرباء ، فهي و إن لم تكن ظاهرة للعيان ، فإنها هي التي تمد النص بالطاقة و الحياة .

8 . و زيادة على ما سبق ذكره من صفات يجدر بدارس الأسلوب أن يكون ذا أسلوب جيّد سلس ؛ فالتحليل الأسلوبي إنتاج جديد للنص ، و لا بد من أن يساق إلى القارئ في ثوب جميل ، فهو و إن كان يقدّم تحليلا علميا وصفيا، فإنه في الوقت نفسه يبدع النص بالنسبة للقارئ. و لسنا نعني بجمال الأسلوب ذلك الأسلوب الفضفاض ذا العبارات الهيولية التي لا يوقَف لها على حدود .

2 . عمل المحلل الأسلوبي [1] : لا نكون مخطئين إذا قلنا بأن عمل المحلل الأسلوبي ينطلق أساسا من محاولة الإجابة عن السؤال المهمّ الذي طرحه "جاكوبسون" : « ما الذي يجعل من رسالة كلاميّةٍ عملا فنيا ؟ » [2] ، فإن إجابة هذا السؤال لتُحدِّد هدفَ المحلل الأسوبي المتمثل أساسا في البحث عن العناصر اللغويّةِ التي تجعل النصَّ الأدبيَّ أدبيا ، أي البحث عن سماته و خصائصه الأسلوبية .

و هذا يقتضي من المحلل الأسلوبي ألاّ يدرس أسلوبَ النصِّ كلّه ، و« إنما يركّز على مظاهرَ دون أخرى »[3] ، فعمله إذاً يقوم على الاختيار « لتمييز الوحداتِ اللغوية التي لا تقع ضِمْن المعطيات الأسلوبية ؛ لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تُعدّ أسلوبا ، و يحتوي على وحدات لغويةٍ لا يمكن أن تحتويَ على سمات أسلوبية »[4]. فالحذف الواجب مثلا لا يدخل ضمن الدراسة الأسلوبية ؛ إذ تفرضه قوانين اللغة و لا اختيار لصاحب النص فيه ، أما الحذف الجائز الموظّف لغاية أسلوبية ، فذاك ما يجب دراسته . ففي قوله تعالى : ﴿ وَ لَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى ﴾[5] ، فإن حذف المفعول به الثاني للفعل " أعطى " يدخل ضمن الدراسة الأسلوبية ؛ ذلك أنه حذف جائز و مقصود ، و قد حقق غايات أسلوبية . فزيادة على إطلاق المعنى و توسيعه ، بحذف المفعول الثاني ، فقد أسهم في تحقيق التوازن البنائي بين هذه الآية و الآيتين : السابقة و التالية[6] .

كما يجدر بالمحلل الأسلوبي أيضا عدم الاهتمام بالصورة البلاغية ؛ بوصفها انزياحا إلا بمقدار ما يكون لها من وظيفة أسلوبية في النص ، فبعض الصور البلاغية قد أصبحت ميتة مبتذلة ؛ بسبب كثرة الاستعمال ، فأضحت إلى الحقيقة أقرب منها إلى المجاز .

و عليه كذلك ألا يقف عند دراسة الوزن و القافية إلا إذا كانا يسمان النص الشعري أو يسهمان في فرادته .

1- ينظر محمّد بن يحي ، محاضرات في الأسلوبية ، مطبعة مزوار ، الوادي ، الجزائر ، ط 1 ، 2010 ، المحاضرة السادسة ، ص 81 – 83 .

2- R. Jakobson , Essais de linguistique générale , 1 , Les fonctions du langage , p 110 .

3 – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1، ص 160.

4 – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص16.

5 – الضحى / 05 .

6 – محّمد بن يحي ، محاضرات في الأسلوبية ، 2010 ، ص 84 – 85 .

إن عمل المحلل الأسلوبي —كما أسلفنا — يقوم على الاختيار و هذا الاختيار ، أو الانتقاء لا يعني أبدا الفصلَ بين العناصر اللغويةِ المشكّلةِ للنص الأدبي ؛ إذ « يجب علينا أن نقرأ قصيدةً كما نشاهدُ لوحةً ، أي أن نفهمها ككل ، بحيث نحدد جيّدا علاقاتِ كلِّ عنصر بالآخر »[1]. فالانتقاء إذن إجراءٌ عمليٌّ لإبراز الخصائص و السّماتِ اللغوية التي جعلت النصَّ الأدبيَّ أدبيا .

و يبدو لنا أن مَثَل الباحث الأسلوبي كمَثَل الباحث عن التّبر ، يُغربلُ أطنانا من التراب ، ليظفر بغرامات معدودات من التّبر ، بعد جهد جهيد ، و تأمّل طويل .

3 . <u>منهجية التحليل الأسلوبي</u> [2] : على المحلل الأسلوبي أن يتقيّد بمنهجيّة صارمة ، و أن يلج نصَّه الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ؛ حتى لا يكونَ عملُه مجردَ إضاءاتٍ يسلّطها على النص ، أو إحصاء لظواهرَ أسلوبيّةٍ دون الوصول إلى جوهرها . وحتى يسبرَ أغوارَ أسلوبِ النصِّ لا بد من اتباع الخطوات الآتية [3] :

1 . الاقتناعُ بأن النصَّ جديرٌ بالتحليل ، فحُسْن اختيار مادة الدراسة أول خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح . فعليه أن يختار النصوص التي تنطوي على ظواهر لغوية لها قيمتها الأسلوبية ؛ إذ النصوص ليست في مستوى واحد من حيث بنيتها الأسلوبية ، فمنها ما يزخر بالظواهر الأسلوبية ، و منها ما تكون فيه تلك الظواهر شحيحة ؛ فيجد المحلل نفسه ، و كأنه يطارد السراب ، أو يبحث عن إبرة في كومة قش ! و قد يضطره ذلك إلى ليّ أعناق النصوص ، أو الوقوف عند أي انزياح ، حتى و إن لم تكن له أية قيمة أسلوبية .

2 . تحديدُ مادةِ الدراسة (نص أدبي ، مجموعة من الأعمال الأدبية...) . و تتجلى أهميه هذه النقطة في الناحية المنهجية ؛ فالمنهجية التي سيتبعها دارس الأسلوب تختلف إذا ما كان يهدف إلى تحليل نص واحد ، أو مقاربة مجموعة من النصوص مثلا .

3 . قراءةُ العملِ الأدبيّ مرات عديدة ؛ حتى ينتابه انطباعٌ جماليٌّ يهيمن على نفسه ، وهذا الانطباع يُسمى الأثر ؛ إذ لا بد من أن تقوم بين النص و محلله علاقة حميمة . فدارس الأسلوب لا

---

[1] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص9 .

[2] – ينظر مُحَمَّد بن يحي ، محاضرات في الأسلوبية ، ص85 – 88 .

[3] – اقتبسنا هذه الخطوات من أحمد فتح الله سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقيّة ، ص18 – 54 – 55 . و مولينيه ، الأسلوبية ، ص34 – 74 .

بد أن يهيمن عليه التعاطف مع النص الذي يدرسه. و إن لذلك لفائدة عظيمة ؛ فالنص لا يسلّم زمامه إلا لمن يحسن ترويضه ، ولا يكشف أسراره ، و لا يبدي زينته إلا لمن يحسن مراودته .

4 . القيام بسلسلة من القراءات ؛ لاكتشاف خاصية كلامية تَلفت انتباهه من حيث هي سمةٌ متكرّرة ، فبعض السمات الأسلوبية قد لا يظهر إلا بعد قراءات عديدة .

5 . ملاحظةُ الانزياحات و تسجيلُها ، بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص .

6 . تحديدُ الخصائص الأسلوبية التي يتّسم بها أسلوبُ النص ، و تصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبي ، فيعد – فمثلا – قائمة بالخصائص الصوتية و الإيقاعية ، و أخرى بالخصائص التركيبيّة ، و ثالثة بالخصائص في مستوى الصورة الفنية ...

7 . القيام بسلسلة أخرى من القراءات ؛ لاكتشاف الخصائص التي لم تُكتشف في البداية .

8 . دراسة تلك الخصائص الأسلوبيةِ دراسةً منظَّمة ، و في جميع الاتجاهات ، وذلك بأن يربط بين مختلف السمات و الموضوع و العاطفة و الشعور ، كأن يربط بين الخصائص الصوتية و الصورة الفنية و العاطفة و الشعور في دراسة الخطاب الشعري ، فشيوع الأصوات الصفيرية – مثلا – في سينية البحتري ، لا مناص من ربطه بموضوع القصيدة و حالة الشاعر النفسية .

و على العموم على دارس الأسلوب ألا يغفل ، و لو طرفة عين ، عن كون النص بنية متكاملة .

4 . **محاذير التحليل الأسلوبي** : قد يقع دارس الأسلوب في هفوات تُنقص من قيمة دراساته أو تجعلها عقيمة لاكتشاف فيها و لا إبداع ؛ و لذا كان لزاما عليه أن يحذر :

1 . الفصل بين الشكل و المحتوى . فقد يغفل المحلل الأسلوبي ، فينساق وراء الأشكال يتتبعها ، واضعا في ذهنه أن الدراسة الأسلوبية إنما هي دراسة الشكل ، و يسيء فهم مقولة "جورج مولينيه George Molinié " : « ومن الحكمة أن لا نتعلق في البداية بدراسة المحتوى ، أو المواضيع أو الأيديولوجية ، فهذا ليس هدفَ الأسلوبية . يجب إذن أن نبقى بقوة في وسط الأشكال ، و

المكوّنات اللغويّة والكلامية الإيحائية: تلك هي المادة التي يجب دراستها »[1]، فيهمل ربط الأشكال بالمحتوى ، و ينسى أن النص بنية و عليه أن يدركه بوصفه وحدة لا تقبل التجزئة . و قد أكّد "جاكوبسون" على ذلك في دعوته إلى قراءة القصيدة كما تُشاهد اللوحة الفنية [2] ، فكما أنه لا يمكننا في اللوحة فصلُ الألوان عن الأشكال ، فكذلك لا يكون في إمكاننا فصل الشكل عن المحتوى في النص الأدبي .

على أنه لا يجب أبدا أن نفهم من هذا بأن في الأمر تناقضا ، فالقول بأنه ليس من وظيفة الأسلوبية دراسة المحتوى ، لا يعني غضّ الطرف عنه و عدم التعرض له لا من قريب و لا من بعيد ، بل إنه من الضرورة التطرق إليه على ألا يكون ذلك هدفا في ذاته ، و إنما يكون بمقدار تبيان علاقة الشكل به .

2 . إصدار الأحكام التقييمية ، و ذلك مما يجعل الدراسة تحيد عن مسارها ؛ لأن إصدار الأحكام التقييمية من اختصاص الناقد الأدبي . يقول "ريفاتير" : « الأحكام التقيميّة مهمة النقد ، فهي عملٌ ما وراء أسلوبي (méta - stylistique) : موضوع الأسلوبية ليس إلا الملاحظة " [3].

3 . إغفال دور المتلقي ، و التجربة الأدبية لصاحب النص ، و الظروف المحيطة بالخطاب ، أي إنه يتعين على دارس الأسلوب أن يتعامل مع العمل الأدبيِّ على أساس أنه خطابٌ يتمُّ إنتاجه و تلقّيه ، فدراسة النص دراسة بنيوية محضة قد تؤدي بالدارس إلى مزالق خطيرة غير محمودة العواقب ، لما يجتث النص من مقامه .

4 . الانسياق وراء الانزياحات ، فعلى المحلل ألا يكون بحثه جريا وراء الانزياحات إلا بمقدار ما يكون لها من قيمة أسلوبية ، و من ثمة استبعاد تلك التي لا تسم النص بالأدبية .

5 . التقيد باتجاه أسلوبي واحد ، أو نظرية أسلوبية واحدة ، معتقدا أن ذلك صرامة منهجية ، بيد أنه عليه أن يستفيد من جميع الاتجاهات الأسلوبية ، و كل نظريات الأسلوب التي يراها تخدم تحليله ؛ فاقتصاره على اتجاه واحد ، أو نظريةٍ واحدةٍ قد يجعل التحليلَ الأسلوبيَّ قاصرا عن إبراز الخصائصِ الأسلوبية في العمل المدروس .

---

[1] – مولينيه ، الأسلوبية ، ص163 .

[2] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص9 .

[3] - Alain Hardy, Théorie et méthode stylistiques de M. Riffaterre, In, Langue française, N° 3, 1969, p94.

الفصل الثاني

الخصائص الأسلوبية في البنية الإيقاعية.

مدخل (في مفهوم الإيقاع).
*** الخصائصالأسلوبية في الإيقاع الخارجي.**
**** الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الداخلي .**

مدخل
في مفهوم الإيقاع

جاء في لسان العرب أن الإيقاع مأخوذ « من إيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وهو أَن يوقع الأَلحانَ ويبنيها. و سمّى الخليل رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإِيقاعِ »[1].

و نصّ معجم " HACHETTE " الفرنسي على أنّ الإيقاع (Rythme) هو « التنظيم الخاص لمِدّة الأزمان القويّة و الضّعيفة في جملة موسيقيّة ، أو بيت شعري ...»[2].

و عرّفه "إ . أ . رتشاردز I . A . Richards " بأنه « التشكيل المتكرّر ، أي مجموعة من مجموعات ، بحيث أن المجموعات المتعددة الداخلة في تكوينه تكون شبيهة الواحدة بالأخرى ، و إن لم يكن هذا التشابه تاما بالضرورة »[3]. و يعرّف أيضا بأنه الانتظام المتكرّر للنّغم أو اللحن [4].

فالإيقاع إذاً يقوم على عناصرَ يجمع بينها التّشابه و التباين في الوقت نفسه . و ذلك الجامع بينها هو الانسجام ، فالنّغمات يكون لها كلٌّ واحد ، و يكون فيها تفاصيلُ متعدّدة متباينة ، و السّمع يدركها متباينةً ثم يجمع بينها و بين كُلِّ النغمة ، و يُدرك ذلك كلّه على أنه كلٌّ واحد[5].

و للانسجام دورٌ أساس في صناعة الإيقاع يتمثّل في التكرار و التنويع . فالتكرار يمثّل البُعد الزّماني ، و التّنويع يمثّل البعد المكاني[6].

و لا شكّ في أن إيقاع الشعر منبعُ سحرِهِ ، و سِرُّ جماله ، و مظهرُ تميُّزه عن سائر فنونِ القول ؛ فنغماته الآسرة أولُ ما يطرُق الأسماعَ ، فتشُدّها و تتسلّل إلى القلوب فتأسرها .

و عنصرُ الإيقاع مرتبطٌ بحاسّة السّمع ، وهي حاسّةٌ قُدّمت على أخواتها في كثيرٍ من آيِ الذِّكْر الحكيم ، قال تعالى:﴿ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً ﴾[7] .

---

[1]- محمّد بن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، (د ت) ، مادة (وقع).

[2] - Dictionnaire HACHETTE , paris 2009 , p 1431 .

[3] – شكري محمّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط 2 ، 1978 . (ها)2، ص 159 .

[4] – أحمد سليمان ياقوت ، التسهيل في علمي الخليل ، دار المعرفة الجامعية ، (د ط) ،1999، ص 182 .

[5]– عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها دار الفكر، بيروت، ط2 ، 1970، ج 2 ، ص 489–490.

[6] – نفسه ، ص 491 .

[7] – الإسراء / 36.

قال الشيخ محمَّد متولي الشعراوي مبيّنا الإعجاز في حاسة السّمع في تفسير قوله تعالى : ﴿ فَضَرَبْنا على آذانِهِم في الكَهْفِ سِنينَ عَدَداً ﴾[1] : إنّ الإنسان مرْتَبطٌ بالحياةِ بحاسّة السّمع ، فالحواس الأخرى تنام ، و السّمع لا ينام ؛ فالنائم إذا نودِيَ أو أُحدثت ضجّةٌ قريبا منه استيقظ [2].

و لأمر ما قال الشاعر [من البسيط] [3]:

تَغَنَّ بالشّعرِ إمّا كنتَ قائِلَه   إنّ الغِناءَ لهذا الشّعْرِ مِضْمارُ

و يقول عمر الدسوقي مبرزا أهمية الإيقاع الشعري : « و جمال الشعر في أن يهيج الشعور و العاطفة ، لا أن يخاطب العقل و المنطق . و ليس أبلغ من الموسيقى في إثارة الشعور»[4].

عناصر الإيقاع : يبنى الإيقاع من عنصرين أساسين : **أولهما** موجود في النص ، و نعني به **الأصوت** في معناها الواسع (الوزن ، القافية ، التكرار ...).

و **ثانيهما** خارجٌ عن النص ، و هو **الإنشاد** ، و نقصد به طريقةَ إلقاء الشاعر قصيدتَه . و هو عنصر مرتبطٌ أشدَّ الارتباط بالمقام ؛ ذلك أن الخطاب الشعريّ ذو بُعدٍ تداوليّ يُنتج ليُتلقى .

و الملاحظ أن معظم دارسي الإيقاع يصبّون جلّ اهتمامهم على العنصر الأول (الأصوات) ، و لا يلتفتون إلى عنصر الإنشاد – إلا لِماما – على الرّغم من أنّ له دورا بارزا في صناعة الإيقاع و تشكيله ؛ ذلك أن الخطاب الشعري في الأصل إنّما أُنشئَ ليُلقى .

1 . **الأصوات** : و يدخل تحتها : الوزن و القافية ، و التكرار الذي يشمل تكرار أصوات بأعيانها، و تكرار اللفظ ، و تكرار العبارة ، و تكرار الصيغة الصرفية ، و تكرار البنية التركيبية. فضلا عن ألوان البديع . فكلّ ذلك يُكسب الأبيات المترابطة انسجاما واضحا و تنوعا كبيرا في الآن نفسه [5].

---

[1] – الكهف / 11 .

[2] – ينظر محمَّد متولي الشعراوي ، معجزة القرآن ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر ،1990 ، ج 1 ، ص 195-196.

[3] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في نقد الشعر و تمحيصه ، شرح و ضبط الدكتور عفيف نايف حاطوم ، دار صادر ، بيروت، ط2 ، 2006 ، ص 559 .

[4] – عمر الدسوقي ، النابغة الذبياني ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط4 ، (د ت) ، ص 240 .

[5] – رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر ، محمَّد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1988 ، ص 160 .

و بهذا يبدو لنا أن مجال الإيقاع أوسع من الوزن و القافية ، فما هما إلا مظهران من المظاهر التي يتجلى فيها [1] ، فهو يشمل بنية الكلمة تارة ، و ائتلافها مع أخواتها في التركيب تارة أخرى ، زيادة على التفاعل بين الصوت و الدلالة [2].

و جدير بالذكر أن القدماء قد أدركوا أهميّة الإيقاع في الشعر ، إلا أنهم غالبا ما كانوا يحصرونه في الوزن و القافية ، أما الإيقاع الداخلي الناتج عن التكرار و العناصر الصوتية الأخرى ، فقد درسوه في أبواب متفرقة تحت عنوان " البديع " ، و بذلك كانت نظرتهم للإيقاع مجزّأة ، تقف عند حدود البيت – أو البيتين – لا تكاد تتجاوزه إلى القصيدة كلِّها .

قال الجاحظ (ت 255 هـ): « و العربُ تُقطِّع الألحانَ الموزونةَ على الأشعارِ الموزونةِ ، فتضعُ موزونًا على موزون »[3]. كما ربط ابن طباطَبا (ت 322 هـ) بين الشعر و الإيقاع : « و للشعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهمُ لصوابه و ما يَرِد عليه من حُسْن تركيبه و اعتدال أجزائه » [4] . و هو بذلك يقرّ حقيقة أن الشعر مرتبط بالإيقاع أكثر مما هو مرتبط بالوزن [5].

و قد عدّ أبو هلال العسكريّ (395هـ) الشعرَ مادّةً لصناعةِ الألحان : « و مما يَفضُلُ به الشعرُ أن الألحانَ التي هي أهنى اللّذّات ..لا تتهيّأ صنْعتُها إلاّ على كلِّ منظومٍ من الشّعر ؛ فهو لها بمنزلة المادّة القابلةِ لصورها الشّريفة »[6].

و لم تختلف نظرة الغربيين عن العرب ، فهم أيضا يربطون بين الوزن و الإيقاع ، فقد عرّف "جيرارد مانلي هوبْكِنْزGerard Manley Hopkins " البيت الشعري بأنه :« خطاب يُردِّد بصفة كلّية أو جزئيّة الصورَ الصوتيّةَ نفسَها »[7].

---

[1] – ينظر مسعود وقاد ، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان ، مذكرة ماجستير ، إشراف د .عبد القادر دامخي ، جامعة ورقلة ، الجزائر ، 2004 ، ص 14.

[2] – رشيد شعلال ، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2011 ، ص 22 . و ينظر ، عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج2 ، ص 459 .

[3] – الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحق ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، (د ت) ، ج1 ، ص385.

[4] – ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، تحق، الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ،(د.ت) ،ص21.

[5]– مسعود وقاد ، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان ، ص7.

[6] – أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، تحق ، علي مُحَّد البجاوي و مُحَّد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، 2013 ص 127.

[7] -R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, les fonctions du langage, p 221.

و قد بالغ الرمزيون في تقديس الإيقاع ؛ إذ حدوا به الشعر ، فقد عرّف " إدغار ألان بو Edgar Allan Poe (1809 – 1849)" الشعر بأنه « الخلق الإيقاعي للجمال » [1]. و ذهب "رامبو" أول تلاميذ "بودلير" إلى أن « الشعر يُصْنَع من الألفاظ لا من الأفكار »[2]. و يرى " فرلين " بأن غرض الشعر الإبهام و الغموض ، و ينبغي له أن يقترب من الموسيقى[3].

1 . 1. **الوزن** : دَأَبَ القدماءُ على تعريف الشِّعرِ بأنه « قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنىً »[4]. و هم إذ يجعلون الوزنَ و القافيةَ حدًّا للشعر ؛ ذلك أنهما الميزةُ التي تميّزه عن غيره من فنون القول ، و السّمةُ التي بها يُعرف . فالوزن « في الواقع مجاوزةٌ مقنّنةٌ بالقياس إلى المستوى العادي الصوتي للغة المستعملة »[5].

إن الوزن و الإيقاع عنصران أساسان في الشعر ، إلا أن الشعراء يجهلون قوانينهما النظرية ، فهم يجدونهما و يطبّقونهما بالفطرة [6]. و لم يرَ النقاد ضرورة أن يعرف الشاعر قواعد العروض ؛ إذ إنّ إنّ الطّبع و الذوق يقودانه إليها [7] .

بيدَ أنه لا بدّ من التمييز بين الوزن و الإيقاع ، فالوزن من حيث هو كمٌّ تغلب عليه الصّبغة الزمانيّة ، و يُصاحبه نغَمٌ مجرّد هو الذي يجعل له ثباتا و به يصحّ قياسه[8].

وقد عرّف "رومان جاكوبسون Roman Jakobson" الوزن (mètre) بأنه القواعد التي تحدّد العناصرَ الثابتةَ في البيت و تُرسِّخ حدودَ التنوّعات [1] .

---

[1] - نسيب نشاوي ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1984 ، ص 465.

[2] – نفسه ، ص 466 .

[3] – نفسه ، ص 466.

[4] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحق ، الدكتور محمّد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،(د ط) ، (د ت)، ص 64. و ينظر ابن رشيق ، العمدة ، ص 107 . وابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ،ص 265.

[5] – جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، تر، الدكتور أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ط4 ، 2000 ، ص 36 .

[6]– جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، تر ، مبارك حنون و آخرين ، دار طوبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 2008 ، ص 265 .

[7] – ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 5– 6 . و ابن رشيق ، العمدة ، ص 120.

[8] – عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 2 ، ص493 .

و يمكننا القول بأن « الوزن هو الفعل الإيقاعي المجسَّد في صورة متكاملة باعتباره حصيلةَ تناغمٍ بين الوحدات الصوتيّة . بينما الإيقاع هو ذلك الكلّ المجرّد الذي يتساوق فيه جماع العوامل التّنغيميّة و النّفسيّة و الدّلالية و سواها »[2].

و يميل المحدثون و خاصة الأوروبيين إلى الربط بين الوزن و المعنى . يقول " ت. س . إليوت " : « و موسيقى الشعر ليست شيئا مستقلا عن معناه ، و إلا أمكن أن نجد بين الآثار المنظومةِ الرائعَ من الشعر الموسيقيّ الذي لا معنى له . و أعترف أنني لم أقع على مثل هذا اللون من الشعر . أما ما نجده من الأنماط الشاذة أحيانا ، فما هو في الواقع إلا اختلاف في الدرجة بين نغَمِ الشعر و معناه ، فثمة قصائد تحرّكنا موسيقاها أولا ، و يصلنا معناها بطريقة تلقائية ، و هناك قصائد أخرى يُثيرنا معناها أولا ، و تصلنا موسيقاها بطريقة لا شعورية »[3] .

و يقول " جون كوين " : « إن الوزن هو وسيلةٌ لجعل اللغة شعرا ، و ينبغي أن ندرسَه على أنه كذلك ... فالوزن كما سنرى لا وجود له إلا باعتباره علاقةً بين المعنى الصوت ، و هو إذن بناء صوتي – معنوي »[4] .

1 . 1. 1 . **الوزن و الغرض الشعري** : إذا كان الوزن الشعريُّ عنصرا أساسا من عناصر الإيقاع، فإنّ السؤالَ الذي يطرح نفسه:هل هناك علاقةٌ بين الوزنِ العروضيّ وموضوعِ القصيدة ؟

على الرَّغم من أننا لا نجد رأيا واضحا للخليل في مناسبةِ الوزنِ لموضوع القصيدةِ ، إلا ما رواه الأخفشُ عنه في عِلّة تسميةِ البحور [5] ، إلاّ أن الذين جاءوا بعده ربطوا بين موضوع القصيدة و وَزْنها ، و اقتنعوا بأن الأوزانَ تتفاوتُ في قُدرتها على التّعبير عن الموضوع ؛ فوجّهوا الشاعرَ إلى الطريقة التي ينتهجُها في نظمه ؛ و منهم حازم القرطاجني (ت 684 هـ) الذي يقول :« و لما كانت أغراضُ الشّعر شتّى ، وكان منها ما يُقصد به الجِدُّ و الرصانةُ ، و ما يُقصد به الهزلُ و الرّشَاقةُ ، و منها ما يُقصد به البهاءُ و التّفخيمُ ...وَجب أن تُحاكى تلك المقاصدُ بما يُناسبُها من الأوزان و يُخيّلها للنفوس

---

[1] - R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, les fonctions du langage, p229

[2]– رشيد شعلال ، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، ص22.

[3] – ت.س. إليوت و أ.م. ماكليش و إ.أ. ريتشاردز ، الشعر بين نقاد ثلاثة ، تر ، منح خوري ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 1، 1966 ، ص 24 .

[4]– جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 74 .

[5]– ينظر ابن رشيق ، العمدة ، ص 121.

»[1]. و قد أيّد مذهبَه هذا بأن شعراءَ اليونان كانوا يلتزمون لكُلّ غرضٍ وَزنًا يليق به ، ولا يتعدّونه فيه إلى غيره[2].

لقد آمن القدماءُ إذاً بمناسبة الأوزانِ للأغراضِ الشّعرية ، فهذه تتنوّعُ بتنوُّع تلك ، و الوزنُ الذي قد يصلُح لهذا الغرضِ قد لا يصلح لذاك .

أما المحدثون فقد انقسموا فريقين في هذه القضيّة : فريقٌ يُؤمن إلى حدٍّ ما بوجود مناسبةٍ بين الأوزان و الأغراض . و فريقٌ ثانٍ يُنكر إنكارا تاما صلاحيةَ وزنٍ ما لغرضٍ دون غيره .

أمّا الذين يؤمنون بفكرةِ مناسبةِ الوزن لموضوعِ القصيدة ، فمنهم إبراهيم أنيس الذي يُقرّر مطمئنا « أن الشاعر في حالة اليأس و الجَزَع يتخيّرُ عادةً وزنا طويلا كثيرَ المقاطع يصُبُّ فيه من أشجانه ما يُنفّسُ عن حُزنه و جزَعه »[3].

كما ردّ عبد الله الطيب على الذين يعتقدون صلاحيةَ الوزنِ لأيّ غرضٍ كان ؛ إذ نجد – مثلا – مراثيَ على الطويل ، و أخرى على البسيط ، و ثالثةً على الخفيف ... فردّ عليهم بقوله: « فاختلافُ أوزانِ البحورِ نفسُه معناه أن أغراضًا مختلفةً دعت إلى ذلك ، و إلاّ فقد كان أغنى بحرٌ واحدٌ و وزنٌ واحد ، و هل يُتصوّر في المعقول أن يصلح بحرُ الطويل الأول للشّعر المعبّرِ عن الرّقص و النّقزَان و الخفّة ؟ »[4] و قد جاراه في هذا الرأي شكري محمّد عيّاد [5].

و من الفريق الثاني نورد "رأيَ يوسف حسين بكّار" الذي يقول :« غير أن ما يُشاعُ الآن من آراء عن صلاحية وزنٍ ما لموضوعٍ ما ليس أكثرَ من استنتاجاتٍ جاءت بعد دراسة الشّعر و استقراءِ موضوعاتِه ، و أوزانِه إلى حدٍّ ما . هي إذن نتائجُ لا قواعد و أسس » [6]. و هو يميل إلى مذهب النُّقاد الغربيين الذين يربطون بين العاطفة و الوزن[7].

---

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحق ، محمّد الحبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، 1966 ، ص266.

[2] – نفسه ، ص 266.

[3] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط6 ، 1988 ، ص 177.

[4] – عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 72 – 73 .

[5] – شكري محمّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص 16. و ينظر جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص140 .

[6] – يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس،بيروت ، ط 2 ،1983، ص163- 164.

[7] – نفسه ، ص 166.

أمّا الباحثُ "مُحَمّد صالح الضالع" ، فقد قام بتجاربَ أُكستيّة (فيزيائيّة) في مُحاولةٍ لتبيُّن العلاقةِ بين الوزن العروضيّ و الكلمةِ الشّعرية ، فلم يجد تقابُلا ملحوظا بين الوزن و الكلمة الشعريّة والعناصر الأُكستيّة ؛ فاستنتج « أن الوزنَ العروضيَّ و بحوره أشياءٌ مجرّدةٌ موجودةٌ في ذهن الشاعر، أو في موهبة ابن اللغة المتذوّق »[1]. و كانت تلك النتائجُ –كما يقول – مؤيّدةً لما توصّل إليه " M.E. loots " بعد إجرائه عدةَ تجاربَ على أداء أبياتٍ من الشعر الهولندي ، و تحليلها صوتيا ؛ إذ لم تُظهر تجاربُه الأُكستيّة عن حقيقة الإيقاعِ العروضيّ ؛ لذلك عنون بحثه بـ (خُرافة العَروض Metrical Myths)[2].

و الواقع أن الإيقاع استعصت ملاحظُته الفيزيائية ، فالمقاطع الصوتية تظهر على جهاز الكيموغراف (جهاز تسجيل الموجات) مجردَ موجات فيزيائية خاليةٍ من أي أثر نفسيّ ؛ ذلك أن الإيقاع لا يتعلّق بطبيعة الأصوات نفسِها ، و إن نسبناه إليها ، إنما هو النشاطُ النفسيّ الذي يتسنى من خلاله إدراك أصوات الكلمة و ما تحمله من معنى و شعور[3].

و قد أكّد "دو سوسير " من قبل بأن الدال (Signifiant) – الذي هو الوجه الثاني للعلامة اللسانية – ليس الصوت الذي هو شيء فيزيائيٌّ صِرْفٌ ، بل هو الأثرُ النّفسيُّ لهذا الصوت [4].

1. 1 . 2 . **الوزن و الحالة النفسيّة للشاعر** : و لما كان الإيقاع عصيّا على القياس الفيزيائي ؛ لأنه ليس ناتجا عن طبيعة الأصوات ، فإن كثيرا من النقاد الغربيين ربطوه بالعاطفة . فقد ربط " ريتشاردز " بين البيت الشعري و الجانب النفسي بقوله : « إنه هو هذا النسيج من التوقّعات ، و الإشباعات ، و الاختلافات ، و المفاجآت التي يُحدثها تتابع المقاطع »[5].

و قد مال كثيرٌ من المحدثين العرب إلى هذا الطرح . يقول "أحمد الشايب" :« الوزنُ ظاهرةٌ طبيعيّةٌ للعبارة ما دامت تؤدّي معنىً انفعاليا ، فقد ثبت في علم النفس أن الإنسان حين يمتلكه انفعالٌ تبدو عليه ظاهراتٌ جثمانيّةٌ عمليّة ، كاضطراب النّبض وضعف الحركةِ أو قوّتها ، سرعةِ التنفس أو بطئِه ... فاللغةُ التي تُصوّر هذا الانفعالَ لا بُدّ أن تكون موزونة »[6].

---

[1] – مُحَمّد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ،القاهرة ،2002 ،(د ط) ، ص 187.

[2] – نفسه ، ص 187-188.

[3] – شكري مُحَمّد عياد ، ، موسيقى الشعر العربي ، ص 156.

[4] - F. De Saussure, Cours De Linguistique Générale, p 101.

[5]– شكري مُحَمّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، (ها) 2 ، ص 156 .

[6] – أحمد الشايب ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 13 ، 1999 ، ص 66.

كما اعتمد "إبراهيم أنيس" آراء الغربيين الذين يربطون بين وزن الشعر و نبض القلب [1] ، حيث يقول : « الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما يُنفّس عن حزنه و جزعه »[2].

و قبل مغادرة هذا المقام نرى أنه من الإنصاف أن نشير إلى أن "حازم القرطاجني" قد أدرك الأثر النفسيَّ للإيقاع ، حيث يقول : « و لأن للنفس في النّقلة من بعض الكلمة المتنوّعة المجاري إلى بعض على قانون محدّد راحةً شديدة ... فكان تأثيرُ المجاري المتنوّعة و ما يتبعها من الحروف المصوّتة من أعظم الأعوان على تحسّس مواقع المسموعات من النفس »[3].

1 . 2 . **الإيقاع من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية** :

رأى المحدثون المهتمّون بدراسةِ الإيقاع في الشّعر العربيّ ضرورةَ التّحوُّلِ إلى دراسة المقاطعِ الصّوتيّة ؛ لأنّ العروضَ الخليليَّ لا يفي ببيان الأساسِ الموسيقيِّ للأوزان الشّعريّة ، و أنّ اعتمادَه على تحليل البيتِ إلى تفاعيلَ يُخالفُ الأساسَ العلميَّ الذي يَعتمدُ في تحليلِ الكلام سواءٌ أكان شعرا أم نثراً على نظام المقاطع[4].

ونحنُ نعلمُ أنّ التّفاعيلَ الخليليّةَ مبنيّةٌ أساسا على المتحرّك و الساكن ، فتفعيلة " فَعولُنْ " – مثلا – يُرْمزُ إليها بـ : (0/0//) ، و تفعيلة " مُسْتَفْعِلُنْ " يُرمَزُ إليها بـ : (0//0/0/) . و دون عناء نلحظ أنّ (واو فعولن) ، وهي حرفُ مدٍّ و لينٍ ، مساويةٌ للسين و الفاء و النون في (مُسْتَفْعِلُنْ) ، و هي صوامت ، مع العلم أنّ صوتَ المدّ أوضحُ في السّمع من الصامت [5]. كما أنّ القدرَ الزّمنيَّ الذي يستغرقه صوتُ المدِّ أكبرُ من القدر الذي يستغرقُه الصوتُ الصّامت [6]. و الإيقاعُ في الشعر العربيّ ينبغي أن يُفهم « على أساس الموسيقى أوّلا بمعنى أنّه ينطلقُ من القدرِ الموسيقيّ ، و

---

[1]– ينظر إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص17.

[2]– نفسه ، ص 117 .

[3] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص122 – 123 .

[4] – شكري محمّد عياد ، موسيقى الشّعر العربي ، ص11.

[5] – ماريو باي ، أسس علم اللغة ، تر ، أحمد مختار عمر، عالم الكتب ، القاهرة ، ط3 ، 1987 ، ص78. و إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص27 . و تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د ط) ، 2001 ، ص71.

[6] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص41.

عليه فإنّ الأوزانَ العربيّةَ أوزانٌ زمنية »[1]. فمن الأُسُسِ التي تقومُ عليها دراسةُ الإيقاعِ التّفريقُ « بين الحرفِ السّاكنِ و حرف اللّينِ ، فالوقفُ بالسّكون في الإيقاع له مغزىً يختَلفُ عن الوقف بحرفِ اللّين ،أو المدّ ؛ فإنّ له مغزىً آخرَ يُغايره »[2] ؛ و لذلك رأى شُكري مُحّد عيّاد أن التّفاعيل « لا تعدو في واقعِ الأمر أن تكونَ تصويرًا للنّظَام العَروضيّ لا تحليلاً له »[3].

و لتتسنّى دراسةُ موسيقى الشعرِ العربيّ كان على المحدثين تحديدُ مسألتين : أولاهما : نوعُ موسيقى الشعرِ العربيّ ، و ثانيتُهما : أنواعُ المقاطعِ في العربية .

و بعدَ محاولات لتحديد نوعِ موسيقى الشعر العربي [4] أيّدَ كثيرٌ منهم مذهبَ المستشرقين الذين يعُدّون الشعرَ العربيَّ شعرا كميًّا [5]. أي إنه يؤسَّسُ على المقاطع، وما تتطلّبه من زمنٍ للنُّطق بها[6].

ويُعرَّفُ المقطعُ الصوتيّ بأنّه عبارةٌ عن حركةٍ قصيرةٍ أو طويلةٍ مكتنَفةٍ بصوتٍ أو أكثرَ من الأصواتِ الساكنة[7]. و قد اختلف الباحثون في أنواع المقاطع و رموزها : فقد عدّها "سلمان حسن العاني" ستة : قصير ، و طويل (و هو خمسة أنماط)[8]. و عدها " كمال بشر" كذلك ستة : قصير ، ، و متوسط (و هو نمطان) ، و طويل (و هو ثلاثة أنماط) [9] . بينما عدها "إبراهيم أنيس" خمسة أنواع : قصير ، و متوسط (و هو نوعان) ، و طويل (و هو نوعان)[10] .

---

[1] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية ، شركة الأيام للطباعة ، المحمدية ، الجزائر، ط1 ، 1997، ص 157.

[2] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ،المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ، ط2 ، 1996، ص 244.

[3] – شكري مُحّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص29.

[4] – هناك شعركمّي Quantative ، و شعر ارتكازي(نبري) Stressed ، و شعر مقطعي .Sylabic . يُنظر موسيقى الشعر، ص 149 – 150.

[5] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 149 – 150. و شكري مُحّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص50.

[6] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص149.

[7] – نفسه ، ص 148.

[8] – سلمان حسن العاني ، التشكيل الصوتي في اللغة العربية (فونولوجيا العربية) ، تر ، ياسر الملاح ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1 ، 1983 ، ص 133 .

[9] – كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب ، القاهرة ، (د ط)2000 ، ص 510 – 511 .

[10] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 134 ، و موسيقى الشعر ، ص 148.

بينما رأى " رمضان عبد التواب " أنها خمسة : قصير ، و طويل (و هو ثلاثة أنماط) ، و زائد في الطول[1] ، و أضاف " تمام حسان " مقطعا سادسا سماه **"المقطع الأقصر"** [2].

و قد لاحظ إبراهيم أنيس أنّ الشعرَ العربيّ – فيما عدا بعضِ الحالات – يتكوّنُ من المقطع القصيرِ و المتوسّط[3].

و كما اختلفوا في عدد المقاطع اختلفوا أيضا في رموزها ؛ فقد رمز معظم الباحثين للصوت الصامت Consonant بـ (ص C) ، و للصائت Vowel : للحركة القصيرة بـ (ح V) و للحركة الطويلة بـ (ح ح V V) . بينما رمز " سلمان العاني " للصامت بـ (س) .

و الحقيقة أن هذه اختصارات لا رموز ، و إننا لنجد مشقّة في قراءتها و استيعابها ، و خاصة إذا توالت المقاطع .

و قد رمز " إبراهيم أنيس " للمقطع القصير بـ (–) ، و للمقطع المتوسط بـ (0) ، و للمقطع الطويل بـ (٩) . و الملاحظ أنه رمز للمقطع المتوسط بنوعيه بـ (0) .

و نحن في هذا البحث سنتبنى تقسيم إبراهيم أنيس المقاطع[4]، و رموزه ، و نخص الرمز (0) بالمقطع المتوسط المفتوح ، و نرمز للمقطع المتوسط المغلق بصامت بـ (θ) .

على أننا نضيف مقطعا سادسا نسميه " **مقطعا متوسطا شبه مفتوح** " و نرمز له بـ (ə) ، و هو مقطع متكون من صامت + حركة شبه طويلة ناتجة عن الإشباع في العروض و الضرب ، أو إشباع حركة الضمير في الحشو[1].

---

[1] – رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط3، 1997، ص102.

[2] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 69.

[3] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 149.

[4] – 1 – مقطع قصير = صوت ساكن + حركة قصيرة ، مثل ،(كَ ، تَ ، بَ) .

2– مقطع متوسط = صوت ساكن + حركة قصيرة+صوت ساكن ، مثل، (كَمْ) .

أو = صوت ساكن+ حركة طويلة ، مثل، (كا).

3 – مقطع طويل = صوت ساكن + حركة طويلة + صامت ، مثل ، (طالْ).

= أو صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان ، مثل (بَحْرْ). ينظر إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص134 ، و موسيقى الشعر ، ص148.

1. 3 . **القافية** : تعدّ القافية العنصر الثاني في بنية الإيقاع الخارجي للشعر . و قد كان

اهتمامُ القدماءِ بها بالغاً ، فحدّوا بها الشعرَ ، وجعلوها قسّيمةَ الوزنِ وشريكتَه . وخصّوها بعلمٍ سمّوه علْمَ القوافي . قال ابن رشيق : « القافيةُ شريكةُ الوزنِ في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمّى شعراً حتى يكونَ له وزنٌ وقافية »[2].

و بغضّ النظر عن اختلافاتهم في تحديدها [3]، إلا أنهم كانوا على وعي تام بقيمتها الإيقاعيّة ؛ فأوصى بعضُهم بنيه قائلا : « اطلُبوا الرّماحَ فإنّها قُرونُ الخيلِ ، و أَجيدوا القوافي فإنّها حوافرُ الشّعر ، أي عليها جرَيانُه و اطِّرادُه ، وهي مواقفُه . فإنْ صحّت استقامتْ جرْيَتُه و حسُنت مواقفُه و نهاياتُه »[4].

و على الرّغم من هذا الاهتمام البالغ بالقافية إلا أن المحدثين يرون بأنّ القدماء لم يعطوها حقها من العناية ؛ إذ إنّهم أهملوا في الغالب وظيفتها . يقول " جمال الدين بن الشيخ " : « إذا ما فكّرنا في أن القافية في الشعر العربي قافيةٌ موحّدةٌ و ثنائيةُ المقطعِ في الغالب ، فإننا لا نفهم فهما جيّدا لمَ لمْ تكن وظائفُها موضوعَ تحليلاتٍ جادّة ؟ »[5]

و للقافية حسب " زيمْثور Zumthor " وظيفةٌ مزدوجة ؛ إذ إنّ لها وجودا معجميا ، كما أن لها وجودا على مستوى تناسبات التجانسات الصوتية في القصيدة ، و يتقاطع هذان المستويان ، فيولّدان الكثافة التعبيرية للأثر[6].

و يؤكّد النّقد الحديث على استقلالية القافية بوصفها عنصرا ذا وظيفة يتفاعل مع بقيّة العناصر الأخرى ، بما في ذلك المعنى لصناعة الشعر . يقول جون كوين : « و الحقيقة أن القافية

---

[1] – ينظر محمّد بن يحي ، (قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية) ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، جامعة محمّد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، ع5 ، جوان 2009 ، ص 368 .

[2] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 132.

[3] – ينظر نفسه ، ص 132 و 133 و 134 . و أبو يعلى التنوخي ، كتاب القوافي ، تحق ، الدكتور عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي ، مصر، ط2 ، 1978 ، ص62 و65 و 66 و 67. ولسان العرب ، مادة (قفا) ، ج 15، ص 195.

[4] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 271 .

[5]– جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص205 .

[6]– جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص219 .

ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، إنها عنصر مستقل ، صورة تضاف إلى الصور الأخرى ، و وظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى »[1].

فالقافية إذاً ليست مجرّد حلية صوتية للبيت[2] ، و عليه ينبغي دراستُها ليس بوصفها قافية ، و حسب ، بل بوصفها دالاًّ مُدْمَجا في السلسلة الدّلالية للبيت[3] .

و قد حاول بعض الدّارسين تعليل وجود القافية في الشعر ، فردّها ريمون طحّان إلى تقرير نهاية البيت ، و تزويد الأذن بعلامة وقْفٍ ثابتة[4]. بينما يُبرّرُ شكري محمّد عيّاد التزامَها في الشّعر العربيّ بطول البيت[5]. في حين يذهب "جون كوين " إلى أن القافية لا تحدّد نهاية البيت ، و إنّما نهاية البيت هي التي تحدّد القافية [6].

1 . 4 . التكرار : يعدّ التكرار من المفاهيم الأساسية الداخلة في تعريف الشعر و الإيقاع . و قد سبقت الإشارة إلى تعريف " هوبْكِنْز " البيت الشعري بأنه : « خطاب يُردِّد بصفة كلّية أو جزئيّة الصورَ الصوتيّةَ نفسَها »[7] . كما سبق التعرض إلى تعريف " رتشاردز " الإيقاعَ بأنّه « التشكيل المتكرّر ...»[8].

و يعدّ الأسلوبيون التّكرار أهمَّ الخصائصِ الأسلوبيّةِ في اللّغةِ الأدبيّة ، فهو على حدّ تعبير "جورج مولينيه" « الوسيلة الوحيدة التي لا خلافَ حولها لاكتشافِ واقعةٍ لغويّةٍ و تحديدِها في البراغماتيةِ الأدبية ، و يمُكِن لإعادةِ الواقعةِ اللّغويةِ – لتضعيفها البسيط – أن يأخذَ شكلَ تَكرارِ الدّالِ مع مدلولٍ واحدٍ ، أو تكرارِ الدّالِ مع مدلولٍ يُحقّق من جديدٍ في كلّ مرّةٍ ، أو تَكرارِ مدلولٍ مع دالاّتٍ مختلفة »[9].

---

[1]– جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 102.

[2]– جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص217 .

[3] – نفسه ، ص 218 .

[4] – ريمون طحان ، الألسنية العربية دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ج2 ، ص 126.

[5] – شكري محمّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص113.

[6]– جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 101 – 102 .

[7] - R. Jakobson , Essais de linguistique générale ,1 , les fonctions du langage , p 221.

[8]– شكري محمّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، (ها) 2 ، ص 159 .

[9] – جورج مولينيه ، الأسلوبيّة ، تر، بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 2 ، 2006 ، ص 183.

و مفهوم التّكرار بوصفه عنصرا إيقاعيا يتجاوز حدود اللفظ ، ليشمل كلّ العناصر التي من شأنها أن يكون لها دورٌ في بناء الإيقاع الشعري ، فهو يشمل – زيادة على تكرار اللفظ – تكرارَ العبارة ، و تكرار الصيغة الصرفية ، و تكرار البنية التركيبية ، و تكرار ألوان البديع كالجناس و الطباق و القابلة و غيرها ، بل و تكرار أصوات بأعيانها . مع التركيز على مواقع ذلك التكرار في النص ، و ربطه بالمعنى و الحالة النفسية للشاعر .

2 . الإنشاد : هو الطّريقة التي تُلقى بها القصيدة . و معلومٌ أنّ الشّعراء أنفسَهم يتفاوتون في قُدْرتهم على الإلقاء ، فمنهم من يجيده ، و منهم من لا يُجيده ، مما يجعلنا نتبنّى فكرة أن الإلقاءَ موهبةٌ مستقلّةٌ عن ملَكَة الشعر . فمن الشعراء من أوتي الملَكتين معا : ملَكة الشعر ، و ملكة الإلقاء ، كمفدي زكرياء ، و نزار قباني ، و منهم من وُهبَ ملكة الشعر و حُرِم موهبة الإلقاء ، كأمير الشعراء شوقي الذي كان يوكل إلى غيره إلقاء قصائده [1] .

إن الشعر في الحقيقة أُنشئ ليُلقى ، لكنّ القصائد لا تُلقى كلّها بالطريقة نفسها ، فالفرق بين الطّرُق شاسعٌ في الغالب ، و علماءُ الأصوات أنفسُهم ليسوا متّفقين على الطريقة التي يُنشَدُ بها البيت الشعري[2]. و السبب في ذلك يرجع إلى أن الشعراء لم يسجّلوا في أشعارهم أقلَّ إشارة ترشدنا إلى كيفية كيفية الإلقاء [3].

و إذا كنّا اليوم نعرف على وجه التقريب طريقةَ إلقاء الشعراء المعاصرين – الأفذاذ منهم خاصة – فإنّنا نجهل تماما كيف كان الشعراء يُنشدون أشعارَهم في العصور القديمة . فلا مراءَ في أنّ طريقة الإنشاد قد تغيّرت تغيّرا كبيرا عن عصرنا هذا ، فقد أثبتت التجارب أن طريقة الإلقاء تتغيّر تغيّرا كبيرا على مرّ العصور[4].

و إذا كانت المشكلة قائمة بالنسبة للشعر المكتوب ، فإنها أشدُّ تعقيدا فيما يتعلّق بالشعر المرويّ مشافهة ، فقد وصلنا مكتوبا ككلّ الآثار الأدبية [5]. و مما يزيد الأمر تعقيدا أن مصادر الأدب الأدب لا تُخبرنا عن طريقةِ إنشادِ الشّعراء القدامى أشعارَهم ، و نحن لا نكاد نظفر في هذا المجال إلا

---

[1]– إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 165 .

[2]– ينظر جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 76.

[3]– نفسه ، ص 76 ، و ص 117.

[4]– نفسه ، ص 117.

[5] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 160 .

بما أورده "سيبويه" في كتابه ، حيث عقد بابا سماه "باب وجوه القوافي في الإنشاد "و ردّد ابن رشيق الكلام نفسه في " باب الإنشاد و ما ناسبه "[1] و بهما سنستعين في دراسة القوافي [2].

بيدَ أنّ الإنشاد يتعدّى مجال القوافي ، ليشمل البيت كلّه ، بل القصيدة برمّتها . و لا شك أن طريقة الإنشاد تخضع لعوامل خارجة عن النص : كالحالة النفسية للشاعر ، و مقام الخطاب و أحوال المتلقي ...فما القصيدة إلا خطاب ذو بعد تداوليّ يُنتَج ليُتلقى و يؤثّر . فالشاعر بلا ريب « يستعيد تلك الحالة النفسيّة التي تملّكته في أثناء النّظم ، حتى يشركَه السامع في كلّ أحاسيسه و يشعرَ شعورَه »[3].

4 . صعوبة دراسة الإيقاع : مما سبق لا بدّ من الإقرار بصعوبة دراسة الإيقاع الشعري ، و خاصة القديم المروي مشافهة . و تلك الصعوبة راجعة إلى أسباب موضوعيّة .

فإذا كنا قد سلّمنا بجهلنا طريقةَ إنشاد الشعراء القدامى أشعارَهم ، فإن معظم الدارسين يلجأون إلى الاعتماد على العناصر الصوتية المكوّنة للنص الشعري ، إلا أن هذا التوجّه يصطدم بمشكلة علميّة عويصة في دراسة إيقاع الشعر العربي ؛ إذ إن الوصف الفونولوجي للغة العربية لم يوصف وصفا دقيقا ... فنحن لا نعرف الكثير عن التعارضات الفونيمية ، و علاقات التجاور بين الفونيمات ، و التّنوّعات اللحنيّة و انتقالات النبر... [4] و نضيف إلى هذا الإشكال عدم اتفاق الباحثين على نوع الشعر العربي . و لئن كان كثيرٌ منهم قد أيّد مذهبَ المستشرقين الذين يعُدّون الشعرَ العربيَّ شعرا كميًّا [5]. إلا أن هناك من تحامل على نظرية الكم ، و حاول أن يجعل من دراسة النبر أساسا لدراسة إيقاع الشعر العربي ، كما فعل كمال أبو ديب في كتابه " في البنية الإيقاعية للشعر العربي"[6] ، بيدَ أن علماء الأصوات عربا و مستشرقين أختلفوا اختلافا بيّنا في وجود النبر في العربية ، كما اختلف الذين أقروا بوجوده في موضعه من الكلمة [7].

---

[1]– سيبويه ، الكتاب ، تحق، عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ،(د ط) ، (د ت) ، ج 4 ، ص 204 – 208. و ابن رشيق ، العمدة ، ص 558 .

[2] - ينظر المطلب الثاني من المبحث الأول من هذا الفصل .

[3]– إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص176.

[4]– جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص270.

[5] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص149 – 150. و شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص50.

[6] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1974، ص195 و ما بعدها.

[7] – ينظر رمضان عبد التواب ، المدخل إلى علم اللغة ، ص103 و ما بعدها .

بينما يقرّر آخرون بأن النبر لا يصلح أن يكون قاعدة أو أساسا لتنغيم الشعر ، بل إن المقطع أو وحدة التفعيلة هي الأساس في ذلك ؛ لأن المقطع و التفعيلة مضبوطان ، أما النبر فيرجع إلى المنشد الذي يتصوّر تنغيم بيته كما يشاء ، فيخلق إيقاعه الخاص [1] .

و بعد أن بيّنا أهمّ الصعوبات التي تواجه دارس الإيقاع ، فإننا سنحاول دراسة الخصائص الإيقاعية في شعر النابغة اعتمادا على كون الشعر العربي كميّا مؤسسا على ما يتطلّبه المقطعُ من زمنٍ للنُّطق به .

و سندرس تلك الخصائص الإيقاعية في مبحثين : الأول نخصصه لدراسة الإيقاع الخارجي متمثلا في الأوزان و القوافي . أما الثاني ، فنعالج فيه الإيقاع الداخلي ، متمثلا في الأصوات المعزولة ، و التكرار بكافة أشكاله ، آخذين في الحسبان ما للإنشاد من دور في صناعة الإيقاع ، مع محاولة استحضار الحالة النفسية للشاعر ، و محاولة تصوّر مقام الخطاب و أحواله .

المبحث الأول

[1] – أحمد سليمان ياقوت ، التسهيل في علمي الخليل ، ص184 .

الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الخارجي .

*** الخصائص الأسلوبية في الأوزان .**

**** الخصائص الأسلوبية في القوافي .**

المطلب الأول
الخصائص الأسلوبية في الأوزان.

1 . **توظيف البحور** : احتوى ديوان النابغة واحدا و أربعين و ثمانمائة (841) بيت ، منها اثنان و ستون و ستمائة (662) بيت كونت اثنين و ثلاثين (32) قصيدة[1] ، و تسعا و سبعين و مائة (179) من المقطوعات و الأبيات مفردة .

[1] – سنعد قصيدة " أبيت اللعن" ص54 و قصيدة " أرسما جديدا" ص58 قصيدة واحدة و سيأتي تعليل ذلك في هذا البحث.

و قد كان توظيف البحور الشعرية في ديوانه على النحو الآتي :

	البحر	ع. القصائد	ع . المقطوعات و الأبيات المفردة	مج . الأبيات	النسبة
1	الطويل	11	20	306	36.38 %
2	البسيط	10	13	244	29.01 %
3	الوافر	06	11	159	18.90 %
4	الكامل	04	04	103	12.24 %
5	الرجز	00	05	13	01.54 %
6	الخفيف	01	00	09	01.07 %
7	المتقارب	00	05	05	0.59 %
8	الرمل	00	01	01	0.11 %
9	المنسرح	00	01	01	0.11 %
المجموع		**32**	**60**	**841**	**100 %**

و الملاحظ أن النابغة قد وظف في قصائده خمسة(5) أبحر: الطويل ، و البسيط ، و الوافر ، و الكامل ، و الخفيف . وهذه الأبحر قد ظلت تتصدر الإنتاج الشعري حتى القرن الثالث الهجري [1] . و نقارن بين توظيفها عند النابغة و امرئ القيس و زهير في هذا الجدول [2] [3] :

	النابغة	امرؤالقيس[4]	زهير[5]
الطويل	36.38 %(1)	%61.94 (1)	38.11 %(1)
البسيط	29.01 %(2)	%06.96 (3)	22.51 %(2)
الوافر	18.90 %(3)	%05.97 (4)	20.20 %(3)
الكامل	12.24 %(4)	08.83 % (2)	14.65 %(4)
الخفيف	01.07 %(5)	00 %	00 %

و يمكننا أن نلاحظ بيسر الاتفاق في ترتيب توظيف الأبحر الأربعة عند كل من النابغة و زهير ، بل و تقارب نسبة توظيفها أيضا ، و التباين الواضح بينهما و بين امرئ القيس. و قد جاء في طبقات فحول الشعراء عن يونس بن حبيب : « أن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس بن حُجْر، و أهلَ الكوفة كانوا يقدمون الأعشى ، و أن أهل الحجاز و البادية يقدمون زهيرا و النابغة »[6]. فهل هذا يعني أن أذواق أهل الحجاز و البادية كانت تستسيغ تلك الأوزان الموظفة عند زهير و النابغة بذلك الترتيب ؟

---

1 – ينظر ، جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص247 إلى 254 .

2– نعتمد إحصاءنا الذي قمنا به في دواوين الشعراء الثلاثة ، و ينظر إحصاء "براونليخ" المعتمد في الشعرية العربية ، ص245 .

3– الرقم الذي بين قوسين يشير إلى ترتيب نسبة استعمال البحر في ديوان الشاعر .

4– اعتمدنا شرح ديوان امرئ القيس ، شرح و تحق ، حجر عاصي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994.

5– اعتمدنا شرح شعر زهير بن أبي سلمى ، صنعة أبي العباس ثعلب ، تحق ، فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، (د ط) ، 2002 .

6 – ابن سلام ، طبقات الشعراء ، اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي ، دار النهضة العربية ، بيروت ،1969 ، ص16 .

1. 1 . بحر الطويل : ينشأ من : فَعولُنْ مَفاعيلُنْ فَعولُنْ مَفاعيلُنْ × 2 [1]. و هو من أطول البحورِ الخليلية ، و ثانيه — و هو الأكثر شيوعا – إذا سلم من الزحاف في الحشو ، يتكوّن من ستةٍ و أربعين (46) صوتا : (28) متحركا ، و (18) ساكنا . و تُشكّل أصواتُه ثمانيةً و عشرين (28) مقطعا صوتيا: (18) مقطعا متوسّطا ، و (10) مقاطعَ قصيرةٍ . فهو إذن اسمٌ على مُسمًّى ، إنه و البسيط أطولُ البحور الخليلية . و قد رُوي عن الأخفش (218 هـ) أنه قال :« سألتُ الخليلَ بعد أن عمل كتابَ العَروض : لمَ سمّيت الطويلَ طويلا ؟ قال : لأنه طال بتمامِ أجزائه »[2].

و علل الخطيب التبريزي (502 هـ) تسميته بكونه أطول الشعر ، و لأن أوائل أبياته أوتاد تليها الأسباب ، و الوتد أطول من السبب [3]. و حازم القرطاجني ، يصطفي الطويلَ على غيره من الأوزان ، و يُرجع بهاءَه و قوّته إلى تركيب أجزائه ، حيث يقول : « أوزانُ الشّعر منها ما هو متناسبٌ تامُّ التناسب متركّبُ التناسب، مُتقابلُه مُتضَاعِفُه ، و ذلك كالطويل و البسيط ... فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملةُ الفاضلة »[4].

و بحر الطويل « بحر خضمٌّ يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني ، و يتّسع للفخر ، و الحماسة ، و التشابيه و الاستعارات و سرد الحوادث و تدوين الأخبار ، و وصف الأحوال »[5].

و يحتل هذا البحر المرتبة الأولى في شعر النابغة ، فقد بنى عليه اثنتي عشرة (12) قصيدة ، أي بنسبة 36.36 % من مجموع القصائد . أما مجموع أبيات الطويل ، فقد بلغت ستة و ثلاثمائة (306) بيت ، أي بنسبة : 36.38 % من مجموع أبيات الديوان .

و قد لاحظ بعض الدارسين أن هذا البحر يشغل ثلث النتاج الشعري القديم [6]. و إذا جاز لنا أن نتخذ هذه النسب معيارا، فإننا نجد أن توظيف هذا الوزن في شعر النابغة قد كان متناغما معه.

1 . 1 . 1.توظيف الطويل حسب الأغراض في القصائد : نورده مجملا في هذا الجدول :

---

[1] – ابن جني ، كتاب العروض ، تحق ، حسني عبد الجليل يوسف ، دار السلام ، بيروت ، ط 1 ، 2007 ، ص 43 . و موسى بن مُحَّد بن الملياني الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ، دار الحكمة ، الجزائر ، (د ط) ، 1994 ، ص69.

[2] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 121.

[3] – الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ، تحق ، الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص22 .

[4] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 259.

[5] – سليمان البستاني ، نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط3 ، 1996 ، ص 89 .

[6]– إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 191 .

	الغرض[1]	العدد	النسبة [2]
01	المدح	06	54.54 %
02	الاعتذار	02	18.18 %
03	النصح	01	09.09 %
04	العتاب	01	09.09 %
05	الرثاء	01	09.09 %
	المجـــموع	11	100 %

الملاحظ أن أكثر من نصف قصائد الطويل كانت في المدح ، فالمدح من أشرف الأغراض في العصور الكلاسيكية . و بغض النظر عن مناسبة البحر للغرض الشعري ، فلا شك أن بحر الطويل بأصواته الستة و الأربعين ، و مقاطعه الثمانية و العشرين يوفر للشاعر حيّزا صوتيا مناسبا ليشيد بشمائل ممدوحه ، بل و خصال آبائه و أجداده ، و يعرض حاجاته بين يديه . ثم إن سَعة البحر لَتُسعف الشاعر في الدفاع عن نفسه و بسط حججه بين يدي النعمان . و هل كان في المعقول أن يستوعب وزن قصير قليل المقاطع مثل قوله في الاعتذار للنعمان بن المنذر[3] ؟ :

– أَتاني أَبَيْتَ اللّعْنَ أَنَّكَ لمتَني   وَ تِلكَ التي أُهتَمُّ مِنها وَ أَنْصَبُ

– فَبِتُّ كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لي   هَراساً ، بِهِ يُعلى فِراشي وَ يُقشَبُ

و هل في إمكان بحر قصير أن يسعفه في التعبير عن الهمّ المضاعف الذي ضاق به صدره ؟ حتى إنه لا يجد مكانا للنسيب في مطلع قصيدته التي مدح بها عمرا بن الحارث الأصغر الغساني ، فاستعاض عنه بالتنفيس عن تلك النفس المهمومة قبل أن يخلص إلى المديح :

– كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ   وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ[4]

– تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ   وَ لَيسَ الَّذي يَهدي النُجومَ بِآيِبِ

– وَصَدرٍ أَراحَ اللَيلُ عازِبَ هَمِّهِ   تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ مِن كُلِّ جانِبِ

1 . 1 . 2 . **زحافات و علل الطويل**[5] : ينشأُ بحرُ الطويل من تَكرار "فعولن مفاعيلن". و"فعولن" يدخلها زحافُ القبضِ استحسانا حيثُما وقعت فتُصبح "فعول" [1] .كما تدخلها علة الثلم

---

[1]– نظرا لتعدد الموضوعات في القصيدة ، فإننا اعتمدنا الغرض الأساس ، مع ملاحظة صعوبة التصنيف ؛ لأن بعض الأغراض يمتزج بعضها ببعض كالمدح و الاعتذار .

[2]– النسبة محسوبة من عدد قصائد الطويل .

[3]– الديوان ، ص 54 – 55 .

[4]– الديوان ، ص 43 .

[5]– نقتصر على ذكر الزحافات و العلل التي تعنينا في مدونة البحث .

، فيحذف أول الوتد المجموع منها ، فتصير (عولن) و هي علة غير لازمة [2]، و لا يكون ذلك إلا في التفعيلة الأولى من صدر البيت ، و قلما يكون في بداية العجز[3].

أمّا "مفاعيلن" التي هي غيرُ العَروض و الضّرب ، فيجوز فيها القبضُ فتُصبح " مفاعلن " ، و الكفُّ فتصبح "مفاعيلُ" [4] ، إلاّ أنّ قبضها في غير العَروض و الضرب في الطويل قبيحٌ ، وكفُّها لا يكادُ يوجَد[5]. أمّا قبضُها في العَروض فواجب [6]، بل هو علّةٌ يجبُ التزامُها في جميع أبيات القصيدة [7]. و هو مطرد ، فيثبون الخامس إلا في التصريع المقابل لضرب تام [8].

1 . 1 . 2 . 1 . قبض الطويل في ديوان النابغة :

فعولن : وردت في الديوان أربعا و عشرين و مائتي و ألف (1224) مرة ، قبضت عشرين و خمسمائة (520) مرة ، أي بنسبة : 42.48 %.

مفاعيلن : وردت اثنتي عشرة و ستمائة (612) مرة ، قبضت تسع عشرة (19) مرة ، أي بنسبة :03.10 % ، و هي نسبة قليلة تتفق مع القبح الذي قال به العروضيون .

و نوجز تلك الزحافات في الجدول الآتي :

التفعيلة	العدد	المقبوضة جوازا	النسبة
فعولن	1224	520	42.48 %
مفاعيلن	612	19	03.10 %
المجموع	**1836**	**539**	**29.35 %**

- **توزيع زحاف القبض في "فعولن"**:كان توزيع القبض في ديوان النابغة على النحو الآتي:

الصدر	العدد	النسبة	العجز	العدد	النسبة
التفعيلة 1	141	27.11 %	التفعيلة 1	140	26.92 %
التفعيلة 2	135	25.96 %	التفعيلة 2	104	20 %

---

[1] -ابن جني، كتاب العروض ، ص46. و السكاكي، مفتاح العلوم ، ص524. وموسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص24.

[2]- أنكرها الخليل و أجازها غيره ، ينظر العمدة ، ص 121 .

[3]- ينظر ابن رشيق ، العمدة ، ص121. و السكاكي، مفتاح العلوم، ص526.و موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص40.

[4]- التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ، ص26 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 72 .

[5] – موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 72.

[6] – ابن جني ،كتاب العروض ، ص 45 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 72 .

[7] – إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، ص 103 . و عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القافية ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ،2004 ، ص 144.

[8]- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص233 .

المجموع	276	% 53.07	المجموع	244	% 46.92

و نلحظ التقارب الكبير في توزيع الزحاف بين التفعيلة الأولى من الصدور، و نظيرتها من الأعجاز.

1 . 1 . 2 . 2 .علل الطويل في الديوان :

علة الثلم: دخلت علة الثلم على أربع تفعيلات، أي بنسبة 0.65% من مجموع التفعيلات التي يجوز دخولها عليها ، و هي نسبة لا تكاد تذكر ، وهذا يتناسب تماما مع إنكار الخليل لها .

علة الحذف : دخلت هذه العلة على أربع تفعيلات في الديوان أي بنسبة : 01.30 %.

و نسجّل أن هاتين العلتين قد وردتا في المقطوعات دون القصائد .

و إذا نظرنا إلى تموقع الزحاف الجائز المتمثل في القبض و العلة غير اللازمة المتمثلة في الثلم في مجموع أبيات الديوان ، وجدناه يكاد يكون متساويا بين الشطرين، والجدول الآتي يوضح ذلك :

الشطر	العدد	النسبة
الصدر	336	% 50.14
العجز	334	% 49.85
المجموع	**670**	**% 100**

و لا يفوتنا في هذا المقام أن نسجل تطابق توزيع الزحاف بين الشطرين ، أو تقاربه تقاربا شديدا في بعض القصائد ، و لنتأمل توزيع الزحاف في هذه القصائد :

القصيدة	الصفحة	الصدر	العجز	الفارق
أهاجك من سعداك	89	14	14	00
كتمتك ليلا	115	20	21	01
لقد قلت للنعمان	127	06	05	01

إن هذا التقارب الشديد في توزيع الزحاف في شعر النابغة يسهم – دون شك – في ضبط التوازن الإيقاعي في القصائد .

1 . 1 . 3 . المقاطع الصوتية و زحافات الطويل :

القبض : يرتبط زحاف القبض في العروضِ الخليليّ بفقد صوتٍ ساكنٍ أو صوت مدٍّ من البيت ، فيتحوّل المقطع المتوسط إلى مقطع قصير . و قد يتصوّرُ بعضُنا أنّ في ذلك التّحوُّلِ إخلالاً بالقدرِ الزّمنيّ لإنشاد البيت . و الواقع أنه لا يكاد يُلحظ ؛ فما « يتطلّبه المقطعُ القصيرُ من الزمنِ عبارةٌ عن جزءٍ من الثانيةِ لا يكادُ يَتجاوزُ الخُمُسَ منها »[1]. كما أنّ المنشدَ دون أن يشعرَ يميل إلى

[1] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 159.

إطالةِ المقطعِ الثاني ليُعوّض به النّقص . ففي « فَعولُ يُطيل المقطعَ الثاني [عو] ليُعوّض عن بعض النّقصِ في المقطع الثالث »[1]. و بذلك تبقى القصيدةُ محافظةً تقريبا على مدّة الإنشاد نفسِها .

و البيت من بحر الطويل يتكون من ثمانية و عشرين (28) مقطعا صوتيا . و زحاف القبض لا ينتج عنه نقصان مقطع صوتي ، و إنما ينتج عنه تحوّل مقطعٍ متوسطٍ إلى مقطعٍ قصيرٍ .

و نمثل لذلك من قصيدة " كليني لهم " [2] :

ب6 – لَئِن كانَ لِلقَبرَينِ: قَبرٍ بِجِلِّقٍ وَ قَبرٍ بِصَيداءَ الَّذي عِندَ حارِبِ

- //0/0. //0/0 /0. //0/0. //0/0 //0/0. //0/0/0. //0/0. //0/0

- فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن

- θ 0 - θ θ θ - θ θ - θ - θ - θ θ - θ θ θ - θ 0 - 0 - ə

ب2 – تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ وَ لَيسَ الَّذي يَهدي النُجومَ بِآئِبِ

- //**0**/. //0/0 /0. / /**0**/. //0/0 //0/0. //0/ 0/0. //**0**/. //0/0

- **فعول** . مفاعيلن . **فعول** . مفاعلن فعولن . مفاعيلن . **فعول** . مفاعلن

- 0 - - θ 0 0 θ - θ - - θ - θ - θ θ - 0 θ θ - 0 - - 0 - ə

و الملاحظ أن البيت السادس من القصيدة قد خلا من الزحاف ، فكان عدد أصواته (46) صوتا و عدد مقاطعه الصوتية (28) مقطعا . أما البيت الثاني ، فقد دخله ثلاثة زحافات ، ففقد ثلاثة أصوات ، فكان عدد أصواته (43) صوتا ، أما المقاطع الصوتية ، فبقيت ثابتة .

و قد اختبرنا هذه الظاهرة فوجدناها مطّردة ، و منه نستنتج أن :

القبض = – مقطع متوسط + مقطع قصير .

1 . 1 . 4 . المقاطع الصوتية و علل الطويل :

الثلم : علة نقص غير لازمة تدخل " فعولن " في بداية الصدر أو العجز ، فينتج عنها نقصان صوت متحرك حيث يقابله فقدان مقطع صوتي قصير . و مثال ذلك من مقطوعة " إنْ يرجعِ النعمانُ "[3]:

ب1– إنْ يرْجِع النعمانُ نفرحْ ونبتهِجْ ويأتِ معَدًّا مُلْكُها وربيعُها

[1] – نفسه ، ص 160.

[2] – الديوان ، ص 43 .

[3] – الديوان ، ص 173.

- /0/0.//0/0/0. //0/0. // 0//0   //0/. //0/ 0/0. //0/. //0//0

- **عولن**. مفاعيلن. فعولن . مفاعلن   **فعول**. مفاعيلن. **فعول**. مفاعلن

θ θ - θ θ 0 - θ θ - θ - θ   - θ -- θ θ θ - 0 -- 0 – 0

و الملاحظ أن علة الثلم في صدر البيت قد نتج عنها نقصان متحرك و مقطع صوتي قصير ، فكان صدر البيت مكونا من (13) مقطعا صوتيا ، بينما فقد عجزه صوتين . و على الرغم من كونه دخله زحافان إلا أنه لم يفقد مقطعا صوتيا ، حيث بقي عددها (14) مقطعا .

الحذف : علة لازمة ، و هي حذف السبب الخفيف الأخير من "مفاعيلن" [1] التي هي في العروض (القافية) . و الحذف يؤدي إلى نقصان صوتين (متحرك و ساكن) ، حيث يقابلهما نقصان مقطع صوتي واحد (متوسط) . ومثال ذلك من مقطوعة "يقولون حصن"[2] :

ب2- و لم تَلْفَظِ الْموتَى الْقبورُ ولمْ تَزُلْ   نُجومُ السَّماءِ و الْأَديمُ الصحيح

- //0/0. //0/0/0. //0/. //0//0   //0/0. //**0**//**0**. //**0**/. //**0**/**0**

- فعولن . مفاعيلن . **فعول** . مفاعلن   فعولن . **مفاعلن** . **فعول** . **مفاعي**

- θ θ - θ θ θ -0 -- θ - θ   - 0 θ - 0 - θ - 0 θ - 0 ə

من هذا المثال نلحظ أن علة الحذف في العروض قد نتج عنها نقصان صوتين من آخر البيت (متحرك و ساكن) ، و يقابلهما مقطع صوتي متوسط ، فجاء عجز البيت مكونا من ثلاثة عشر (13) مقطعا صوتيا [3]. و قد اختبرنا هذه الظاهرة سواء فيما يتعلق بعلة الثلم ، أو علة الحذف فوجدناها مطردة . و عليه يمكن أن نقرر القاعدتين الآتيتين :

الثلم = – مقطع صوتي قصير	**الحذف = – مقطع صوتي متوسط**

1 . 2 . **بحر البسيط** : يتكوّن البسيط من : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن×2 [4].

و قد استعملته العرب تاما و مجزوءا . و التام له عروض واحدة مخبونة [1] وجوبا ، و لها ضربان : الأول مخبون (فعِلن) مثلها ، و الثاني مقطوع (فعْلن) و يلزمه الردف على المشهور [2].   و بحرُ

[1]– موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 36 ، و ص 46 .

[2] – الديوان ، ص74.

[3] – نؤكّد قاعدة زحاف القبض التي أقررنا سابقا ، فالملاحظ أنه كلما دخل القبض ، تحول المقطع المتوسط إلى مقطع قصير .

[4] – ابن جني ، كتاب العروض ، ص 53 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 91 .

البسيطِ نظير الطويل ؛ فهما أطول البحورِ الخليلية . و هو من الأوزان الكاملة الفاضلة حسب حازم القرطاجني[3] .

و قد رُوي عن الأخفش (218 هـ) أن الخليل سماه كذلك ؛ لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعِلن وآخره فعِلن[4]. و لم يذهب الخطيب التبريزي بعيدا عن هذا ؛ إذ يعلل التسمية بكون الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية ، فحصل في أول كل جزء منها سببان. أو لانبساط الحركات في عروضه و ضربه [5]. « و البسيط يقترب من الطويل، و لكنه لا يتّسع مثله لاستيعاب المعاني ، و لا يلين لينه للتصرف بالتراكيب و الألفاظ » [6].

و البسيط الأول (مخبون العروض و الضرب) – إذا سلم من الزحاف في الحشو – يتكوّن من ستةٍ و أربعين (46) صوتا:(28) متحركا ، و (18) ساكنا. و تُشكّل أصواتُه ثمانية و عشرين (28) مقطعا صوتيا :(10) مقاطع قصيرة ، و (18) مقطعا متوسّطا .

أما ثانيه (مخبون العروض مقطوع الضرب) – في غير التصريع – فيتكون من ستةٍ و أربعين (46) صوتا :(27) متحركا ، و (19) ساكنا . و تُشكّل أصواتُه سبعة و عشرين (27) مقطعا صوتيا: (8) مقاطع قصيرة ، و (19) مقطعا متوسطا .

1 . 2 . 1. **توظيف البسيط في الديوان** : يحتل هذا البحر المرتبة الثانية في شعر النابغة ، فقد أنشد عليه عشر (10) قصائد ، أي بنسبة : 31.25 % من مجموع القصائد . أما مجموع أبيات البسيط في الديوان ، فقد بلغت أربعة و أربعين و مائتي (244) بيت ، أي بنسبة : 29.01 % من مجموع أبيات الديوان .

و قد وظف البسيط الأول في أربع (4) قصائد ، أي بنسبة : 40 % من مجموع قصائد البسيط ، و 47.34 % من مجموع أبيات قصائد البسيط ، أما الثاني ، فقد وظفه في ست (6) قصائد ، أي

---

[1]– الخبن هو حذف ثاني السبب الخفيف ، ينظر التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ، ص 43. و السكاكي ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، ص 524 .

[2]– ابن جني ، كتاب العروض ، ص 54 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 91 .

[3] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 259.

[4]– ابن رشيق ، العمدة ، ص 121.

[5] – التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ، ص 39 .

[6] – سليمان البستاني ، نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) ، ص 91 .

ما يمثل نسبة : 60 % من مجموع قصائد البسيط ، و 52.65 % من مجموع أبيات قصائد البسيط . و هذه النسب تنسجم مع مكانة البسيط في الشعر العربي القديم .

- **توظيف البسيط حسب الأغراض في القصائد**[1]: نلخّصه في هذا الجدول :

الغرض	العدد	النسبة
الفخر	03	30 %
المدح	03	30 %
وصف الناقة	03	30 %
النصح	01	10 %
المجموع	10	100 %

نلحظ من خلال هذا الجدول تساوي توظيف البسيط في موضوعات ثلاثة: الفخر ، و المدح ، و وصف الناقة .

و إذا ما أخذنا بآراء القائلين بمناسبة الأوزان للأغراض الشعرية ، وجدناهم يعدون الفخر و المدح من الأغراض الجليلة التي تناسبها الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع[2] .

ي قول حازم القرطاجني : « الطويل و البسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف و الحسن و كثرة وجوه التناسب و حسن الوضع ، فإذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب و تناهى في التناسب ، فلم يوجد لمقصَّراتهما طيبٌ لذلك »[3]. و واضح من كلام حازم أن شرف هذين الوزنين قد جاء من طولهما . إلا أنهم في الوقت نفسه يفاضلون بين هذين الوزنين الطويلين بالنظر إلى الطواعية و اللين في التصرف ، فهم يكادون يجمعون على أن الطويل أطوع و ألين من البسيط . يقول عبد الله الطيب : « البسيط أخو الطويل في الجلالة و الروعة ، إلا أن الطويل أعدل مزاجا منه . و يقصِّر بالبسيط أن فيه بقية من استفعالات الرجز ذات دندنة تمنع نغمَه أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر ، و كامل النزول بمنزلة الجو الموسيقي الذي يكون من الشعر كالإطار من الصورة »[4].

---

[1]- اعتمدنا الغرض الأساس في القصائد ، و مع ذلك وجدنا صعوبة في التصنيف . ففي بعض القصائد قد يتساوى غرضان كما في " عوجوا فحيوا لنعم " ، فقد تساوت أبيات الغزل و أبيات وصف الناقة .

[2]- ينظر إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 178.

[3]- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 238.

[4]- عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص414 – 415 . و ينظر إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، ص 74 .

و إذا قارنا توظيف البحرين في الموضوعات الثلاثة في شعر النابغة وجدناها على النحو الآتي:

الغرض	البسيط	الطويل
المدح	30 %	50 %
الفخر	30 %	-
وصف الناقة	30 %	08.83 %

و من خلال هذا يتضح لنا أن الفخر ، قد استأثر به البسيط دون الطويل . إلا أن أبياته لم تتجاوز السبعة و الأربعين (47) ، أي بنسبة : **22.70 %** من مجموع قصائد البسيط .

و إذا كان الجدول السابق يكشف لنا أن المدح قد احتل الصدارة في كلا البحرين (الطويل و البسيط) ، إلا أن مدائح الطويل فاقت نظيراتها من البسيط بنسبة **20 %** .

و نسوق ههنا رأي عبد الله الطيب الذي يرى بأن مدائح البسيط تعتمد على التفخيم و تنحو منحى الخطابة ، فإن كان صاحبها معتذرا ، بالغ في الحلف ، و اندفع متطرفا في تمجيد الممدوح و إظهار قوته ، و ضرب مثلا لذلك قصيدة النابغة " يا دار مية "[1] .

فاصغ إليه و هو يمتدح النعمان ، فيرفع مكانتة ، ليقربه من مصاف الأنبياء :

- و لا أرى فاعلا ، في الناس ، يُشبهه   و لا أحاشي من الأقوام من أحَد [2]
- إلاّ سليمانَ ، إذ قال الإله له :   قُم في البريّة ، فاحدُدها عن الفنَد

و النعمان كالفرات إذا هاج و اشتطّ غضبا ، لا يذر رطبا و لا يابسا ، أما إذا ما صفا و هدأ ، فاض سخاء رخاء :

- فما الفُراتُ ، إذا جاشَتْ غَواربُه ، تَرمي أواذيُّه العِبْرَيْنِ بالزّبَد
- يُمِدُّه كلُّ وادٍ مُتْرَعٍ لَجبٍ فيه رِكامٌ من اليَنْبوت و الخَضَد
- يظلُّ ، من خَوْفه ، الملاّحُ مُعتصِما بالخيزرانة ، بَعْدَ الأيْنِ و النَّجَد
- يوماً بأجودَ منه سيْبَ نافلةٍ ، و لا يحولُ عطاءُ اليومِ دون غَد

كما أن البسيط قد استأثر بوصف الناقة دون الطويل ، و يذهب صاحب المرشد إلى فهم أشعار العرب إلى أن « الوصف – و هو أخو القصص- لا يلائم البسيط إلا إذا صحبه روح قوي

[1]- ينظر عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 429 – 430.

[2]- الديوان ، ص 82 .

من حنين و ألم أو عاطفة ظاهرة جلية ، فإن كانت العاطفة وراء الوصف من النوع الهادئ المتأمل ، فقلّ أن يصلح البسيط لذلك »[1].

يقول النابغة في قصيدته " عوجوا فحيوا لنعم " :

– رأيتُ نعما و أصحابي على عَجَل ، و العيسُ للبين ، قد شُدّتْ بأَوْكار [2]

– فَريعَ قلبي ، و كانت نظرةً عرَضتْ حينا ، و توفيقَ أقدارٍ لأقدار

و بعد التشبيب انتقل إلى وصف ناقته و أطنب في نعتها ، فشبهها – في أسلوب قصصي – بالثور الوحشي الذي يصارع كلاب الصيد ، فيصرعها الواحد تلو الآخر .

و الحقّ أن الحنين و الألم يشيع في القصيدة من بدايتها ، فقد شغل التغزل بنعم ، و وصف الشوق المبرح إليها نصف القصيدة ؟

و البسيط –كما وصفه حازم القرطاجني – له بساطة و طلاوة [3]، و ما من شك في أن هذا البحر بكثرة مقاطعه يوفر للشاعر مساحة صوتية للتباهي بمناقبه و التغني بمفاخر أسلافه ، و التفنن في عرض خصال ممدوحه و شمائله ، بل و الإطناب في نعت ناقته التي تحملت أصنافا من التعب و النصب ؛ لتوصله إلى ذلك الممدوح .

1 . 2 . 2 . **زحافات و علل البسيط** : ينشأُ البسيط من تَكرار **"**مستفعلن فاعلن**"**.

و يدخلهما زحافُ الخبن استحسانا في الحشو . أما "فاعلن" ، فقد التزموا فيها الخبن في العروض و الضرب في التصريع و غير التصريع [4]. و تدخلها علة القطع [5] في الضرب فتصبح "فعْلن".

و يدخل زحاف الطي على "مستفعلن" من غير حسن [6]، فيحذف الرابع الساكن منها ، فتصبح "مسْتعلن" أو " مفْتعلن".

– **زحاف الخبن**: **مستفعلن** : وردت "مستفعلن" في الديوان (976) مرة خبنت (174) مرة ، أي بنسبة 17.82 % . أما توزيع خبن " مستفعلن " في القصائد ، فقد كان على النحو الآتي:

---

[1]– عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 421 .

[2]– الديوان ، ص 147 .

[3]– حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 269.

[4]– حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 233 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 91.

[5]– علة لازمة ، و هي حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما قبله . ينظر ابن جني ، كتاب العروض ، ص 54 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 36 و 46 و 91 .

[6]– موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 91.

الصدر	العدد	النسبة	العجز	العدد	النسبة
التفعيلة 1	80	54.05 %	التفعيلة 1	64	43.24 %
التفعيلة 2	01	0.67 %	التفعيلة 2	03	02.02 %
المجموع	**81**	**54.72 %**	**المجموع**	**67**	**45.27 %**

و نلحظ أن الخبن في هذه التفعيلة قد احتل موقع التفعيلة الأولى من الصدر و العجز .

و كان إبراهيم أنيس قد لاحظ قبلنا أن " مستفعلن " يندر خبنها في الحشو إلا ما كان في بداية الشطر ، و رأى بأن ذلك مستساغ تميل إليه الأسماع [1] .

فاعلن[2]: وردت "فاعلن" في الديوان (448) مرة . خبنت (235) مرة ، أي بنسبة 52.45 % . و نلخص مجموع الخبن في الديوان في هذا الجدول :

التفعيلة	العدد	المخبونة جوازا	النسبة
مستفعلن	976	174	17.82 %
فاعلن	448	235	52.45 %
المجموع	**1424**	**409**	**28.72 %**

الطي : جاءت "مستفعلن" مطوية أربع (4) مرات ، أي بنسبة: 0.40 % من مجموع تفعيلة "مستفعلن" ، و هي نسبة جد ضئيلة ؛ إذ الطي و إن لم يكن قبيحا – حسب العروضيين – فإنه ليس مستحسنا [3] . و على الرغم من قبول العروضيين هذا الزحاف إلا أنه قليل ، فهو لم يرد إلا في أبيات قليلة في جمهرة أشعار العرب ، و المفضليات[4] . و المهتمون بالإيقاع الشعري من المحدثين يرونه يرونه منفّرا غير مستساغ [5] . و لعل السبب في عدم استساغة زحاف الطي في هذا البحر يرجع إلى كونه يؤدي إلى توالي مقطعين قصيرين (مسْتَعلن: θ – – θ) و في توالي المقطعين القصيرين ثقل [6] . و هو في بداية الشطر أهون منه في نهايته ؛ إذ إنه يؤدي إلى توالي أربعة مقاطع قصيرة لا يفصل بينها إلا مقطع متوسط واحد (مستعلن فعلن : θ – – θ – – θ) .

و مما سبق يكون مجموع **توزيع الزحاف** (**الخبن و الطي**) في الديوان على النحو الآتي :

1- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 73.

2- ندرس الخبن الجائز في الحشو ؛ لأنه في العروض و الضرب واجب . و لن نورد توزيع الخبن في " فاعلن " ؛ لأنه مستحسن حيثما كان باتفاق العروضيين و الباحثين في موسيقى الشعر و إيقاعه .

3- موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 91.

4- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 74 .

5- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 74 .

6- عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 330 .

الصدر	191	% 46.69
العجز	218	% 53.30
المجموع	409	% 100

و نلحظ أن الفارق بين الشطرين هو نسبة : **06.61 %** . و يمكن أن نقول بأن هذه النسبة ليست بالمرتفعة ؛ مما يحقق للأبيات نوعا من التوازي في عدد الأصوات .

– **العلل** : **القطع** : نقتصر على علة القطع في الجزء " فاعلن " الواقعة ضربا ، فهي التي تعنينا في الديوان ، حيث يحذف آخر الوتد المجموع و يسكّن ما قبله ، فتصبح " فعْلن " [1] .

وقد وردت هذه العلة في ديوان النابغة ستا وعشرين و مائة (126) مرة ، أي بنسبة : 51.63 % ، و هي مرتبطة بثاني البسيط مقطوع الضرب .

1 . 2 .3 . المقاطع الصوتية و زحافات و علل البسيط :

– **المقاطع الصوتية و الخبن و الطي** : لقد اختبرنا زحاف الخبن في التفعيلتين "فاعلن" و "مستفعلن" ، و زحاف الطي في " مستفعلن " ، فوجدنا أن دخولهما لا يؤثر على عدد المقاطع ؛ إذ تبقى نفسها ، و نورد هذا المثال للتوضيح من قصيدة " يا دار مية " :

ب3– إلاّ الأواريّ لأْيا ما أُبيّنها ، و النُّؤيَ كالحوض بالمظلومة الجَلَد

- /0 /0/ /0/ .0/ /0//0/.0/0//0.///0   /0/ /0/ /0/ .0/ /0/ .0/0//0. ///0

– مستفعلن . فاعِلن. مستفعلن. فعِلن   مستفعلن . فاعِلن . مستفعلن .فعِلن

θ θ – 0 θ – θ θ 0 – θ – – 0   θ θ – θ θ – θ θ 0 – θ – – ə

ب21– باتَ بِحِقْفٍ منَ البَقّار يَحْفِزُه   إذا اسْتَكَفَّ قليلاً تربُه انْهَدَما

- /0///0. /0//0. /0/0//0. ///0   //0//0. ///0. /0/0//0. ///0

– **مستعلن**. فاعلن. مستفعلن . فعِلن   **متفعلن**. **فعلن**. مستفعلن . فعلن

0 – – **θ** – θ 0 θ θ – θ – – ə   – **θ** – **θ** – – **0** θ θ – θ – – 0

و مما سبق يتضح لنا أن كلا من الخبن و الطي ينتج عنه تحول مقطع متوسط إلى مقطع قصير ، و هي ظاهرة مطردة . و عليه يمكننا أن نقرر القاعدة الآتية:

خبن / طي = – مقطع متوسط + مقطع قصير .

[1]– موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 36 .

– **المقاطع الصوتية وعلة القطع** : يتكون ثاني البسيط (مخبون العروض مقطوع الضرب) من ستة و أربعين (46) صوتا تشكل (27) مقطعا صوتيا ، فهو ينقص عن البسيط الأول بمقطع واحد ، و ذلك المقطع الناقص ناتج عن علة القطع . و نبيّن ذلك من خلال هذا المثال:

ب1– عوجوا فحَيّوا لنُعْمٍ دمنة الدّار ، ماذا تُحيّون من نُؤيٍ و أحجار ؟[1]

– 0/0/.0//0/0/.0//0/.0//0/0/ 0/0/.0//0/0/.0//0/.0//0/0/

– مستفعلن. فاعلن. مستفعلن . فعْلن مستفعلن. فاعلن. مستفعلن . **فعْلن**

00 – 0θ – θθ θ – θ 00ə 00 – 0θ – θθ θ – θ **0** ə

ب16– تَسقي الضّجيعَ إذا استسقى بذي أُشُر عذْبِ المذاقةِ بعد النومِ مِخْمار

– /0/ 0//.0 ///.0 /0/0//.0 ///0 0/0/.0//0/0/ .0/// .0//0/0/

– مستفعلن. **فعلن**. مستفعلن . فعِلن مستفعلن. **فعلن**. مستفعلن . **فعْلن**

θ θ – 0 – – θθ0 – 0 – – θ θθ – 0 – – θθ θ – θ **0** ə

و من هذا يتضح لنا أن علة القطع نتج عنها نقصان مقطعين قصيرين ، و زيادة مقطع متوسط ، و هي ظاهرة مطردة . و منه يمكن استخلاص القاعدة الآتية :

القطع = – مقطعين قصيرين + مقطع متوسط .

1 . 3 . **بحر الوافر**: الوافر عند العروضيين من جنس الكامل و أخوه في دائرة (المؤتلف)[2].

و يتكون الوافر – نظريا – من تكرار " مفاعلَتن " ست مرات . و قد استعمله الشعراء تاما و مجزوءا . و التام لا يستعمل إلا مقطوف العروض و الضرب بإسقاط السبب الخفيف الأخير من "مفاعلتن" و إسكان الخامس المتحرك[3] ، فتتحول " مفاعلتن " إلى " فعولن"[4]، فهو عمليا مركب من تفعيلتين " مفاعلتن " و " فعولن " . و هو بذلك – إذا خلا من الزحاف– يتألف من ثمانية و ثلاثين (38) صوتا : (26) متحركا ، و (12) ساكنا ، تشكل (26) مقطعا صوتيا: (14) مقطعا قصيرا ، (12) مقطعا متوسطا .

---

[1] – الديوان ، ص 145 .

[2]– عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج1 ، 330 .

[3]– ينظر التبريزي ، الكافي ، ص 51 .

[4]– ابن جني ،كتاب العروض ، ص 58 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 112 .

و قد روي عن الخليل أنه سماه الوافر ؛ لوفور أجزائه وتداً بوتدٍ [1]. و قيل لتوفر حركاته ؛ لأنه ليس في تفعيلات البحور حركات أكثر مما في تفعيلاته [2].

1 . 3 . 1 . **توظيف الوافر في الديوان** : يحتل هذا البحر المرتبة الثالثة في ديوان النابغة بنسبة: 18.90 % ؛ إذ نظم عليه تسعةً و خمسين و مائة (159) بيت ، منها (121) بيتا كونت ستَّ (6) قصائد . و (38) بيتا كونت إحدى عشرة (11) مقطوعة ، و بيتا مفردا .

و هذا جدول يوضح توظيف الوافر في ديوان النابغة :

القصائد		المقطوعات	
العدد	الأبيات	العدد	الأبيات
06	121	11	38
مجموع الأبيات		**159**	

أما توظيفه في أغراض القصائد ، فقدكان على النحو الآتي :

	الموضوع	العدد	النسبة [3]	الأبيات	النسبة
1	**المدح**	02	% 33.33	56	**% 46.28**
2	**الهجاء**	02	% 33.33	35	**% 28.92**
3	**الوصف**	01	% 16.66	21	**%17.35**
4	**العتاب**	01	% 16.66	09	**% 07.43**
المجموع		**06**	**% 100**	**121**	**% 100**

و يبدو لنا تقدم المدح على الأغراض الأخرى ، مع التذكير بأن المدح في شعر النابغة غالبا ما يمتزج بالاعتذار .

و من الدارسين من يذهب إلى أن الوافر يصلح لأغراض شتى ، فهو « كثير الطواعية يشتد إذا شدّدته ، فيصلح لموضوعات الحماسة و الفخر و المدح و الهجاء ، و ما إليها ، و يرِقّ إذا رقّقته ، فيصلح لموضوعات الغزل و الرثاء و الوجدانيات و ما إليها »[4]. و يبدو هذا الرأي مقبولا، فقد رأينا أن النابغة قد أنشد عليه قصيدتين في المدح ، و أخريَيْن في الهجاء ، و قصيدة في وصف الناقة ، و قصيدة في العتاب و لا يفوتنا أن تلك القصائد قد افتتحت بالنسيب .

---

[1]- ابن رشيق ، العمدة ، 121.

[2] – التبريزي ، الكافي ، ص 51 . و ينظر إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية ، ص157 .

[3]- النسبة محسوبة من عدد قصائد الوافر .

[4]- إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية ، ص 162 . و ينظر عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب،ج 1، ص 332 .

و لعل طواعية هذا الوزن ترجع إلى أنه « ذو شطر ثلاثي ، و نلاحظ فيه حركة مدعّمة بشكل خاص ، حيث يلعب ترابط التطويلات و الأزمان القوية دورا هاما »[1]. و يقول صاحب المرشد إلى فهم أشعار العرب : « و أحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف و البكائيات و إظهار الغضب و معرض الهجاء و الفخر ، و التفخيم في معرض المدح »[2].

1. 3 . 2. **زحافات الوافر**[3]: يتكون الوافر – نظريا – من تكرار "مفاعلَتن" ست مرات. و التام تدخله علة القطف في عروضه و ضربه ، فلا يستعملان إلا مقطوفين [4]. كما تدخله زحافات كثيرة[5] أهمها "العصب" ، فتسكّن لام مفاعلَتن ، و تنقل إلى "مفاعيلن " [6]. و هو زحاف استحسنه العروضيون و استساغوه[7] . و نسجل أنه لم يرد في ديوان النابغة إلا زحاف العصب، حيث عُصبت (مفاعلَتن) 286 مرة من أصل (636) تفعيلة ، أي بنسبة : 44.96 %.

أما توزيع ذلك الزحاف ، فنورده في الجدول الآتي [8]:

الصدر	العدد	النسبة	العجز	العدد	النسبة
التفعيلة 1	81	28.32 %	التفعيلة 1	96	33.56 %
التفعيلة 2	60	20.97 %	التفعيلة 2	49	17.13 %
المجموع	**141**	**49.30 %**	**المجموع**	**145**	**50.69 %**

و يمكننا أن نلحظ دون عناء مدى **التقارب الشديد في توزيع العصب بين شطري البيت ، فالفارق لم يتعدّ 01.39 %** . وهذا التقارب من شأنه أن يحقق وظيفتين: **أولاهما** : تحقيق التوازن الإيقاعي بين الشطرين . و **ثانيتهما** : تكسير رتابة الإيقاع و تخفيفه من خلال تسكين الخامس

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص286 .

[2]- عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص333 .

[3]- لن ندرس علة القطف لأنها لازمة لا اختيار للشاعر فيها .

[4]- ابن جني ، كتاب العروض ، ص 58 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 112 .

[5]- العصب و العقل و النقص و العضب و العقص و الجمم ، و كلها مستقبحة إلا العصب . ينظر التبريزي ، الكافي ، ص 54. و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 114 . و إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية ، ص 159 إلى 162. و قد أنكرها بعض الدارسين ؛ إذ لم تثبت فيما يوثق به من الشعر ، ينظر موسيقى الشعر ، ص77.

[6] – ينظر ابن جني ، كتاب العروض ، ص 60 . و السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 524 . و إميل بديع يعقوب المعجم المفصل في علم العروض و القافية ، ص 159 .

[7] – موسى الأحمدي المتوسط الكافي ، ص114 . و إميل بديع يعقوب المعجم المفصل في علم العروض و القافية ، ص159.

[8] – النسب محسوبة من مجموع التفعيلات المعصوبة .

المتحرك ، فالملاحظ أن إيقاع الوافر « تكثر فيه المقاطع القصيرة و يتوالى منها اثنان في الجزء الثاني ... و توالي المقطعين هذا يكسب الوزن نوعا من ثقل ، لو كثر و توالى في كل بيت صار رتيبا للغاية ، و الشعراء يحتالون عليه فيسكنون المتحرك الخامس من الجزء أحيانا » [1] ، و هو ما يعرف بزحاف العصب[2].

1 . 3 .3 . المقاطع الصوتية و زحاف العصب : ينتج عن زحاف العصب نقصان مقطعين قصيرين ، و زيادة مقطع متوسط (مفاعلَتن : – **0** – – θ ، مفاعلْتن : – **0** θ θ) . و هذا يوضح لنا الخفة التي تطرأ على الوافر بدخول العصب عليه [3].

و يمتاز هذا الوزن **بعدم ثبات المقاطع في البيت تبعا لعدد التفعيلات المعصوبة** . و نوضح ذلك بهذا المثال من قصيدة " أَمِنْ ظَلاَّمَةَ الدِّمنُ البَوَالي " :

ب17– ولكنْ لا تُخانُ الدَّهْرَ عندي   وعند الله تَجْرِبَةُ الرّجال[4]

– //**0**/**0**/**0**. //**0**/**0**/**0**. //0/0   //**0**/**0**/**0**. //0///0 . //0/0

– **مفاعلْتن** . **مفاعلْتن** . فعولن   **مفاعلتن** . مفاعلتن . فعولن

– **0 θ 0** – **0 θ θ** – θ 0   – **θ θ 0** – θ – – θ – 0 ə

ب18– له بحرٌ يُقَمَّصُ بالعَدولِي   و بالخُلج المحَمَّلِةِ الثِّقال

– //**0**/**0**/**0**. //0///0. //0/0   //0///0. //0///0 . //0/0

– **مفاعلْتن** . مفاعلَتن . فعولن   مفاعلتن . مفاعلتن . فعولن

– **ə θ θ** – θ – – θ – 0 0   – θ – – θ – θ – – θ 0 – ə

و نبيّن عدد مقاطع الوافر التام المحتملة إذا دخله العصب في هذا الجدول :

الزحاف/ العلة	العدد	عدد المقاطع
سالم	00	26
العصب (ز)	01	25
العصب (ز)	2	24
العصب (ز)	3	23

[1]– عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج1 ، 330 .

[2]– موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 48 .

[3]– يرى إبراهيم أنيس أن الأوزان كثيرة المقاطع المتحركة أقدم الأوزان في الشعر العربي، و أن الأوزان كثيرة المقاطع الساكنة متطورة عنها ؛ لأن المقاطع العربية تطورت في الغالب من النوع المتحرك إلى النوع الساكن. موسيقى الشعر ،ص132.

[4] – الديوان ، ص 202 .

العصب (ز)	4	22

و مما سبق يمكن تقرير القاعدة الآتية :

العصب = – مقطعين (2) قصيرين + مقطع (1) متوسط .

1 . 4. **بحرالكامل**:بحر الكامل من الدئرة الثانية(المؤتلف) فهو أخو الوافر عند العروضيين [1]. و ينشأ بيت الكامل من تكرار " متَفاعلن " ستَّ (6) مرات ، و يستعمل تاما و مجزوءا [2].

و بيته التام يتكون من اثنين و أربعين (42) صوتا : (30) منها متحركا ، و (12) ساكنا .

و تشكل أصواته ثلاثين (30) مقطعا صوتيا : منها (18) مقطعا قصيرا ، و (12) مقطعا متوسطا.

و قد روي عن الخليل بأنه سماه الكامل ؛ لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر [3].

و قيل لأن أضربه أكثر عددا من أضرب باقي البحور[4].

1 . 4 . 1 . **توظيف الكامل في الديوان** : يحتل الكامل المرتبة الرابعة في ديوان النابغة ؛ إذ أنشد عليه ثلاثة و مائة (103) بيت ، أي ما يساوي **12.24 %** من مجموع أبيات الديوان. و قد نظم عليه أربع (4) قصائد بلغ مجموع أبياتها (90) بيتا. أما الأبيات الثلاثة عشر (13) المتبقية، فقد توزعت على أربع (4) مقطوعات .

و قد وظفه النابغة تاما في جميع قصائده التي نظمها عليه ، و لم يستعمله مجزوءا إلا في مقطوعة واحدة من أربعة أبيات .

– **توظيف الكامل حسب الأغراض في القصائد:**

الغرض	العدد	الأبيات	النسبة [5]
الهجاء	02	35	% 50

[1]– السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 521 . و أحمد سليمان ياقوت ، التسهيل في علمي الخليل ، ص 49 .

[2]– السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 538. و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 120 .

[3]– ابن رشيق ، العمدة ، ص 121.

[4]– أحمد سليمان ياقوت ، التسهيل في علمي الخليل ، ص 57 .

[5]– النسبة محسوبة من مجموع أبيات القصائد .

	10		
% 25	38	01	الغزل
% 25	07	01	الحكمة
% 100	**90**	**04**	**المجموع**

و نلحظ من خلال الجدول غيابَ قصائدِ المدح و الاعتذار في الكامل .

و الكامل يأتي في الشعر العربي بعد الطويل و البسيط ، و مجال الشاعر فيه أفسح منه في غيره [1]. و له إيقاع خاص ، فهو – حسب المهتمين بإيقاع الشعر العربي و موسيقاه – ذو جزالة و حسن اطراد[2] ، صالح لمختلف الموضوعات ، و هو « أكثر بحور الشعر جلَبةً و حركات ، و فيه لون خاص من الموسيقى يجعله — إن أريد به الجِد — فخما جليلا مع عنصر ترنّمي ظاهر ، و يجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين و الرقة حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس ، و نوع من الأبّهة يمنعه من أن يكون نزِقا أو خفيفا شهوانيا »[3].

1 . 4 . 2 . **زحافات الكامل و علله** :

– **الزحافات** : يدخل الكامل زحاف الإضمار باستحسان[4] ، و الوقص و الخزل بقبح [5].

– **زحاف الإضمار** : لعل طواعية الكامل ترجع بقدر كبير إلى زحاف الإضمار الذي يخفّف من ثقل توالي الحركات في أول التفعيلة(/// 0 //0 - / 0/0//0). يقول عبد الله الطيب: « سر الصناعة في الكامل كله يدور على تغليب السكنات على الحركات طورا ، ثم تغليب الحركات على السكنات طورا آخر ، ثم على الموازنة بينهما أحيانا . و معنى هذا أن يتفنّن الشاعر في استعمال الأحرف المتحركة و الأحرف المشددة و أحرف المد و الإشباع و أنواع التنوين »[6].

و قد ورد الإضمار في ديوان النابغة ستا و ثمانين و مائتي (286) مرة ، بنسبة 46.27 % من مجموع تفعيلاته . و هذه النسبة التي قاربت النصف لا شك أنها تخفف من ثقل توالي الحركات في بداية الجزء (متَفاعلن) ، فتسكين الثاني يكسبها خفة و رشاقة ، و تنويعا في النغمة الموسيقية . و ما

---

[1]- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 268 .

[2]- نفسه ، ص 269.

[3]- عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 246 .

[4]- موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 127 .

[5]- نفسه ، ص 126 – 127 .

[6]- عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، 260.

كان ذلك ليكون لو بقي المتحرك على حاله ؛ إذ إن ذلك الساكن الناتج عن الإضمار قد يكون صوتا ساكنا ، و قد يكون تنوينا ، و قد يكون إشباعا أو صوت لين .

1 . 4 . 3 . **توزيع زحاف الإضمار** : و نوجزه في الجدول الآتي :

الصدر	العدد	النسبة	العجز	العدد	النسبة
التفعيلة 1	56	% 19.58	التفعيلة 1	67	% 23.45
التفعيلة 2	38	% 13.28	التفعيلة 2	34	% 11.88
التفعيلة 3	37	% 12.93	التفعيلة 3	54	% 18.88
المجموع	**131**	**% 45.80**	**المجموع**	**155**	**% 54.19**

يبدو لنا أن تموقع الإضمار بين شطري البيت في شعر النابغة متقارب ، ف الفارق لم يتعدّ 08.39 % ، و هذا التوزيع يكسب الأبيات نوعا من التوازي الإيقاعي[1] .

– **العلل** : تدخل الكامل من علل النقص : القطع (مُتَفاعلْ) و الحذذ (مُتَفا) .

و من علل الزيادة : الترفيل (متفاعلاتن) و التذييل (متفاعلانْ) و لا تدخلان إلا على المجزوء [2].

علة القطع : هي حذف آخر الوتد المجموع و إسكان ما قبله[3](متَفاعلن – متَفاعلْ) .

و قد وردت (3) قصائد من (4) مقطوعة الضرب ، أي بنسبة 75 % من مجموع قصائد الكامل في الديوان ، ومجموع أبياتها 52 بيتا ، بنسبة 57.77 % من مجموع أبيات قصائد الكامل .

علة الترفيل : و هي من علل الزيادة ، حيث يزاد سبب خفيف في آخر (متَفاعلن) ؛ لتصبح (متَفاعلاتن) [4] ، و يجوز اجتماعها مع الإضمار ؛ فتصير (مسْتفعلاتن) .

و لم ترد هذه العلة إلا في مقطوعة مكونة من (4) أبيات من مجزوء الكامل ، و منها [5]:

ب1– المرءُ يَأمُلُ أَن يَعيـ ـشَ وَطولُ عَيشٍ قَد يَضُرُّه

– /**0**/**0**//**0**. ///0//0 /// 0 / /0. /**0**/**0**/ /**0**/**0**.

– **متْفاعلن** . متفاعلن متفاعلن . **متْفاعلاتن** .

---

[1]– قصيدة "ودع أمامة إن أردت رواحا " (7) أبيات قد تساوى فيها عدد الإضمار بين شطريها . الديوان ، ص72 .

[2]– ينظر التبريزي ، الكافي ، ص 59 و 62 . و مفتاح العلوم ، ص539 و 540 . و المتوسط الكافي ، ص 34 ، و35 ، و 36 ، و 49 .

[3]– موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 36 .

[4]– موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 34 ، و ص 120 .

[5]– الديوان ، ص 156 .

ب2– تَفنى بَشاشَتُهُ وَيَبـ   قى بَعدَ   حُلوِ العَيشِ مُرُّه

– **0/0//0/.** ///0//0   **/ 0/0//0/. /0/0/ /0/0/.**

– **متْفاعلن** . متفاعلن   **متْفاعلن . متْفاعلاتن .**

و لعلك تلحظ معي أن الشاعر يعبر عن أمل الإنسان في طول العيش ، إلا أن عمره قصير، و ليس في إمكانه إطالته ، بل إنه غير قادر على المحافظة على نضارته و طيب عيشه ، حتى لو تقدّمت به السنون . و للتعبير عن تلك المعاني و ما يعتلق بها من مشاعر وظف الشاعر مجزوء الكامل ، و هو ما يتناسب و قصر عمر المرء ، و لكن رغبته في إطالة عمره جعلته يطيل التفعيلة الأخيرة من البيت ، فيأتي بها مرفّلة **!**

1 . 4 . 4 . المقاطع الصوتية و زحافات و علل الكامل :

الأصل في الكامل التام أن يتكون من ثلاثين   (30) مقطعا صوتيا: منها (18) مقطعا قصيرا، و (12) متوسطا. أما المجزوء ، فيتكون من (20) مقطعا :(12) منها قصيرا ، و ثمانية (8) متوسطة . إلا أن الزحافات و العلل تؤثر في عدد تلك المقاطع و نوعها و ترتيبها .

وقد رأينا دخول "الإضمار" من الزحافات ، و "القطْع" و "التذييل" من العلل على الكامل في شعر النابغة.

الإضمار : ينتج عنه نقصانُ مقطع صوتي قصير ، و تحوّلُ مقطع قصير إلى مقطع متوسط ، فيتحول الشكل المقطعي للتفعيلة من (متَفاعلن : – – **0** – θ إلى متْفاعلن : θ **0** – θ) .

و مثال ذلك من قصيدة " أمن آل مية "[1] :

– أفِد التّرحُّل غيرَ أنّ ركابنا   لما تزُلْ برحالنا ، و كأنْ قَدِ

– ///0//0. //0//0/ .///0//0   **/0/0/ /0/**. ///0//0. / //0//0

– متفاعلن . متفاعلن . متفاعلن   **متْفاعلن** . متفاعلن . متفاعلن

– – θ – θ – – θ – θ – – 0 – 0   **θ 0 – θ** – – 0 – 0 – – θ – ə

و نلحظ أن صدر البيت تكوَّن من (15) مقطعا ، بينما تكوّن عجزه من (14) مقطعا ، و ما نقصان ذلك المقطع إلا نتيجة لدخول الإضمار على التفعيلة الأولى من العجز .

علة القطع : و لنأخذ مثالا من قصيدة " ودع أمامة إن أردت رواحا "[1] :

---

[1]– الديوان ، ص 93 .

ب1- ودِّعْ أمامةَ إن أرَدْت رواحا   و طَويْتَ كِشْحا دونهم و جناحا

- /0/0//. ///0//0. ///0/0   / / / 0 / / 0. /0/0//0. / //0/0

- **متْفاعلن** . متفاعلن . **مُتَفاعل**   متفاعلن . **متْفاعلن** . **مُتَفاعل**

θ θ – 0 – – θ – θ – – **0 0 –**   – – θ – θ θ 0 – θ – **0 0 –**

نلاحظ أن البيت تكوّن من ستة و عشرين   (26) مقطعا ، أي بنقصان (4) مقاطع ؛ ذلك

بسبب دخول زحاف الإضمار مرتين و علة القطع في كل من العروض و الضرب.

و قد يجتمع الإضمار مع القطع في الضرب ؛ فيؤدي إلى نقصان مقطعين صوتيين.

(متَفاعلنْ – – 0 – θ : متْفاعلْ θ 0 θ)

علة الترفيل : علة بالزيادة لا تدخل إلا على المجزوء . و ينتج عنها زيادة مقطع صوتي

متوسط : (متَفاعلن – – 0 – θ : متَفاعلاتن – – 0 – 0 θ) .

و مثاله من مقطوعة "   المرءُ يَأمُلُ أَن يَعيش " .

- المرءُ   يَأمُلُ أَن يَعيـ   ـشَ وَ طولُ عَيشٍ قَد يَضُرُّه[2]

- /0/0//. ///0//0   / / /   0 / /0. /0/0/ /0/0.

- **متْفاعلن** . متفاعلن   متفاعلن . **متْفاعلاتن** .

θ θ – θ – – θ – 0   – – 0 – θ **θ θ – θ θ**

و منه نخلص إلى القواعد الآتية :

الإضمار= – مقطع قصير ، و تحول مقطع قصير إلى متوسط.

القطع = – مقطع قصير.

الإضمار + القطع = – (2) مقطعين قصيرين ، و تحول مقطع(1) قصير إلى متوسط .

الترفيل = + مقطع متوسط.

الإضمار + الترفيل = – مقطع قصير + مقطع متوسط ، و تحول مقطع قصير إلى متوسط.

و مما سبق ندرك أن سرّ الثراء الإيقاعي في الكامل راجع بلا شكّ إلى هذه التغيرات ، التي

تطرأ على عدد المقاطع و نوعها و ترتيبها ؛ ففي القصيدة الواحدة — من العروض الأولى مثلا – قد

---

[1]- الديوان ، ص 72 .

[2]- الديوان ، 156 .

تأتي بعض الأبيات من (30) مقطعا و بعضها الآخر من (26) مقطعا ، إذا دخل الإضمار كل أجزاء البيت ، مع العلم أن المقاطع المتوسطة الناتجة عن الإضمار ، قد تكون صوتا ساكنا ، و قد تكون تنوينا ، أو إشباعا ، أو صوت لين .

1 . 5 . **بحر الخفيف** : بحر الخفيف عند علماء العروض من الدائرة الرابعة (المشتبه) مع السريع و المنسرح و المضارع و المقتضب و المجتث [1]. و يبنى الخفيف من تفعيلتين سباعيتين : "فاعلاتن" و "مستفع لن" . و يتكون بيته من : فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن × 2 . و قد استعملته العرب تاما و مجزوءا [2].

و روي عن الخليل أنه سماه "الخفيف" ؛ لأنه أخف السباعيات[3]. و قال التبريزي : « سمي خفيفا ؛ لأن الوتد المفروق اتّصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت . و قيل سمي خفيفا لخفته في الذوق و التقطيع ، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب ، و الأسباب أخف من الأوتاد » [4].

و الخفيف التام إذا سلم من الزحاف، تكوّن من (42) صوتا، منها (24) متحركا ، و (18) ساكنا . و تشكل أصواته (24) مقطعا ، منها (6) مقاطع قصيرة و (18) مقطعا متوسطا .

يحتل وزن الخفيف المرتبة السادسة(6) في ديوان النابغة بعد الرجز بالنظر إلى مجموع الأبيات ، أما بالنظر إلى القصائد ، فهو يحتل الرتبة الخامسة (5) بنسبة بلغت 01.07 % من مجموع أبيات الديوان . و قد أنشد النابغة منه قصيدة واحدة من (9) أبيات موضوعها الهجاء [5].

و الخفيف « كان شائع الاستعمال بين شعراء ربيعة و الحيرة ،كالمهلهل و الحرث بن عباد و عدي بن زيد و الأعشى ، قليلا في شعراء مضر المغاربة حتى لا تكاد تجده في دواوين زهير و النابغة و عنترة » [6].

1 . 5. 1. **زحافات و علل الخفيف** :

---

[1]- السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 522. و مهدي المخزومي، عبقري من البصرة ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1986، ص104.

[2]- موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 267 .

[3]- ابن رشيق ، العمدة ، ص 121 .

[4] - التبريري ، الكافي ، ص 109. و ينظر إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية ، ص76 –77 .

[5]- الديوان ، ص 207 .

[6] - عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 190 .

– **الزحافات** : يجوز فيه الخبن و الكف و الشكل [1] ، و الخبن يدخل كلتا تفعيلتيه بحسن [2] ؛ فتصبح الأولى (فعلاتن) و الثانية (متَفع لن) . و الخبن في (متَفع لن) مطّرد فيه .

الخبن: ورد ثلاثين (30) مرة ، أي بنسبة **55.55** %. و نوضح ذلك في هذا الجدول :

التفعيلة	العدد	المخبونة	النسبة
فاعلاتن	36	15	% 41.66
مستفع لن	18	15	% 83.33
المجموع	**54**	**30**	**% 55.55**

أما تموقعه ، فقد كان على النحو الآتي :

فاع–لاتن					
الصدر	العدد	النسبة	العجز	العدد	النسبة
التفعيلة 1	05	% 33.33	التفعيلة 1	04	% 26.66
التفعيلة 2	03	% 20	التفعيلة 2	03	% 20
المجموع	**08**	**% 53.33**	**المجموع**	**07**	**% 46.66**

مستفع لن			
الصدر	النسبة	العجز	النسبة
08	**%53.33**	**07**	**% 46.66**

و نلاحظ التقارب الكبير في توزيع الزحاف بين شطري البيت ، و لا شك أن ذلك يضفي على القصيدة توازنا إيقاعيا .

أما **الكف و الشكل** ، فلم يرد منهما شيء في شعر النابغة [3].

العلل : يجوز في الخفيف من العلل علة التشعيث ، فيحذف أول الوتد المجموع أو ثانيه من فاعلاتن لتصبح (فالاتن / فعْلاتن) . و هي علة نقص غير لازمة [4].

و قد وردت علة التشعيث (فعْلاتن / فالاتن) في القصيدة مرتين (2) في البيت الثاني ، ثم البيت الخامس ، بنسبة 22.22 % ، و هي نفسها نسبة زحاف الخبن .

---

[1]– ابن جني ،كتاب العروض ، ص 95. و المتوسط الكافي ، ص292. المعجم المفصل في علم العروض و القافية ، ص 79.

[2] – التبريزي ، الكافي ، ص 113 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 269 .

[3] – الكف هو حذف السابع الساكن (فاعلاتُ / مستفعلُ) ، فيدخل بصلوح في غير العروض و الضرب . ينظر المتوسط الكافي ، ص 25 و 48 و 269 . و الشكل هو زحاف مركب من الخبن و الكف (فعلاتُ / متفع لُ) ، و هو قبيح في العروض . يراجع ، المتوسط الكافي ، ص 29 ، و 30 ، و 48 ، و 269 . و لم يجوز التبريزي الكف و الشكل في فاعلاتن التي في الضرب . ينظر التبريزي ، الكافي ، ص113.

[4]– التبريزي ، الكافي ، ص 113 . و موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص38 ، و 49.

و بذلك يكون مجموع الزحاف و العلة (17) ، أي بنسبة 31.48 % من عدد تفعيلات القصيدة .

1 . 5 . 2 . **المقاطع الصوتية و زحافات و علل الخفيف**[1]:

الخبن : تفقد كلتا التفعيلتين (فاعلاتن / مستفع لن) صوتا متحركا بدخول الخبن عليها ، و ذلك يؤدي إلى تحول مقطع متوسط إلى مقطع قصير ، فتتخذ التفعيلتان الشكل المقطعي :

(فاعلاتن 0 – 0 θ : فعِلاتن – – 0 θ) . و (مُسْتَفْع لن θ θ – θ : متَفْع لن – θ – θ).

و منه نؤكّد القاعدة التي قررناها في البسيط : **الخبن = – مقطع متوسط + مقطع قصير** .

التشعيث : ينتج عنها نقصان صوت متحرك ، و ذلك يؤدي إلى نقصان مقطع قصير .

و بدخول التشعيث على ضرب الخفيف تتخذ التفعيلة الشكل المقطعي الآتي :

(فاعلاتن 0 – 0 0 : فالاتن 000) . و عليه يمكننا تقرير القاعدة :

التشعيث = – مقطع قصير .

1 . 6 . **بقية البحور** : قسم حازم القرطاجني أنواع أوزان الشعر إلى : طويل و متوسط ، و قصير . و لكلٍّ خصائصه بالنظر إلى المعاني التي تُنظَم فيه . فالطويل : كثيرا ما يفضل مقداره عن المعاني ؛ فيأتي فيه الحشو . أما القصير ، فكثيرا ما يضيق عن المعاني ، و يقصر عنها ، فيكثر فيه الاختصار و الحذف. و أما المتوسط ، فكثيرا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان[2].

و كنا قد رأينا من واقع توظيف الأبحر في قصائد النابغة أنه التزم الأوزانَ الطويلةَ كثيرةَ المقاطع . و نورد فيما يأتي مقارنة بين الأبحر الموظفة في ديوان النابغة و غير الموظفة من خلال هذه الجداول :

	الأبحر الموظفة في القصائد[3]	الحركات و السكنات			المقاطع الصوتية		
		حرك	سك	مج	م ق	م م	مج
1	الطويل	28	18	46	10	18	28
2	البسيط(1)	28	18	46	12	18	30
	البسيط (2)	26	20	46	06	20	26
3	الوافر	26	12	38	14	12	26

[1]– نقتصر على الخبن و التشعيث الواردين في المدوّنة .

[2]– حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 204 – 205 .

[3]– عدد أصوات البحر و مقاطعه في وضعه القياسي .

4	**الكامل**	30	12	42	12	18	30
5	**الخفيف**	24	18	42	06	18	24

	الأبحر الموظفة في المقطوعات	الحركات و السكنات			المقاطع الصوتية		
		حرك	سك	مج	م ق	م م	مج
1	**الرجز**	24	18	42	06	18	24
2	**المتقارب**	24	16	40	08	16	24
3	**الرمل**	24	18	42	06	18	24
4	**المنسرح**	24	16	40	08	16	24

	الأبحر غير الموظفة	الحركات و السكنات			المقاطع الصوتية		
	البحر	حرك	سك	مج	م ق	م م	مج
1	**المتدارك**	24	08	32	16	08	24
2	**السريع**	22	16	38	06	16	22
3	**المديد**	22	16	38	06	16	22
4	**الهزج**	16	12	28	04	12	16
5	**المجتث**	16	12	28	04	12	16
6	**المقتضب**	16	08	24	08	08	16
7	**المضارع**	16	10	26	06	10	16

من خلال هذه الجداول يتضح لنا أن الأبحر الموظفة في القصائد انحصر عدد مقاطعها الصوتية بين الأربعة و العشرين (24) والثلاثين (30) مقطعا (24 – 26 – 28 – 30) ، باستثناء المتدارك الذي يستوفي الأربعة و العشرين (24) ، و لم يستعمله .

كما نسجل أن الأوزان الموظفة في المقطوعات و الأبيات المفردة كانت كلها ذات الأربعة و العشرين (24) مقطعا صوتيا .

أما البحور التي لم يستعملها النابغة ، فقد انحصرت بين الستة عشر (16) والأربعة و العشرين (24) مقطعا (16 – 22 - 24) .

و نلحظ أن العدد (24) قد كان نقطة الوصل بين القصائد و المقطوعات و الأبحر التي لم توظف .

و من خلال هذا التحليل يمكننا أن نقرّ خاصية اصطفاء النابغة الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع ، و ذلك راجع إلى طبيعة الموضوعات التي أنشدها، و مراعاته مقام الخطاب ، و أحوال المتلقي لهذا الخطاب .

2 . طول القصيدة و النّفَس الشعري :

القصيدة عند جمهور النقاد ما بلغت أبياتها السبعة ، و ما دون ذلك تسمى مقطوعة .[1] و لم يحدد النقاد مقياسا معينا للحكم على طول القصيدة أو قصرها [2] .

و للشعراء في تطويل القصائد و تقصيرها مذاهب . و النابغة من الشعراء الذين يميلون إلى تقصير قصائدهم ، فقد قيل له : « ألا تطيل القصائد كما أطال صاحبك ابن حجر ؟ فقال : من انتحل انتقر»[3]. و هو مذهب كثير من الفحول ، فقد سألت الحطيئةَ ابنُه : « ما بال قصارك أكثر من طوالك ؟ فقال : لأنها في الآذان أولج ، و بالأفواه أعلق »[4].

يقول ابن رشيق : « و سبيل الشاعر — إذا مدح ملكا — أن يسلك طريق الإيضاح و الإشادة بذكره للمدوح ... و يتجنّب – مع ذلك – التقصير و التجاوز و التطويل ؛ فإن للملِك سآمةً و ضجرا ، ربما عاب من أجلها ما لا يُعاب و حَرَم من لا يريد حرمانه »[5]. و قد كان الشعراء و النقاد – على حدّ سواء – يراعون مقام الخطاب في تطويل القصيدة أو تقصيرها . فالشاعر المجيد من لم يطل فيُمِلّ الأسماع ، و لم يقطع و بالنفوس ظمأ إلى المزيد [6].

ويبلغ متوسط أبيات القصيدة في شعر النابغة عشرين(20) بيتا. وهذا الجدول يفصّل ذلك:

عدد الأبيات	عدد القصائد	النسبة
07 – 09	06	18.75 %
10 – 19	10	31.25 %
20 – 29	08	25 %
30 – 39	06	18.75 %
40 – 49	01	03.12 %
50 - .	01	03.12 %

---

[1]– ابن رشيق ، العمدة ، ص 164 .

[2]– يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص 253 .

[3]– أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 158 .

[4]– نفسه ، ص 157 .

[5]– ابن رشيق ، العمدة ، ص 408 .

[6]– ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص 31 .

المجموع	32	100 %

الملاحظ من هذا الجدول أن القصائد البالغة بين السبعة (7) أبيات و التسعة عشر (19) بيتا قد بلغت ستَّ عشرة (16) قصيدة ، أي إن 50 % من قصائده لم تبلغ المتوسط ، **و لا شك في أن هذه النسب توضح مذهب النابغة في اصطفائه مذهب التقصير .**

و طول القصيدة قد يكون له تأثير في جودتها و في موسيقاها ، و تأثير في انفعال الشاعر أيضا؛ إذ إن إمكان استمراره قويا على درجة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها ضئيل[1].

النفس الشعري : بلغت القصائد التي تراوحت أبياتها بين العشرين (20) و الخمسين (50) بيتا ستَّ عشرةَ (16) قصيدة ، أي بنسبة :50 % من مجموع القصائد .

و على الرغم من أن بحر الطويل قد حافظ على المرتبة الأولى من حيث القصائد التي بلغت أو تجاوزت العشرين (20) بيتا – و هو متوسط عدد أبيات القصيدة في شعر النابغة – إلا أنه كان أطول نفسا في الأبحر الأخرى – التي نظم عليها قصائده منه في الطويل – فهو **أطول نفسا في البسيط** ، فأطول قصيدة في الديوان (يا دار مية)[2] التي بلغت خمسين (50) بيتا أنشدها على البسيط ، كما أنشد عليه معلقته (عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار)[3] التي بلغت ستة و أربعين (46) بيتا و هي ثاني أطول قصائده .

و يأتي بعد البسيط الكامل الذي بلغت أطول قصائده ثمانية و ثلاثين (38) بيتا ، ثم الوافر حيث بلغت أطول قصائده ستة و ثلاثين (36) بيتا ، و أخيرا الطويل الذي بلغت أطول قصائده خمسة و ثلاثين (35) بيتا . و هذا الجدول يوضح ذلك :

البحر	القصائد	عدد الأبيات	مج
الطويل	07	20 - 21 – 22 – 29 - 30 - 31 - 35.	188
الوافر	04	20 - 21 – 23 – 36 .	100
البسيط	03	27 - 46 - 50 .	123
الكامل	02	35 – 38	73
المجموع	16	484	484

3 . **المطالع و ثلاثية : التصريع – الأطلال – أصوات اللين :**

1– يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص270 .

2– الديوان ، ص 67 .

3– الديوان ، ص 145 .

دأَبَ الشّعراءُ على تصْريعِ مطالِعِ قصائدِهم ، حتى غدا ذلك التقليدُ معيارا في نظمِ الشعر ، و دليلاً على اقتدار الشّاعرِ، و سَعة بحره [1]. و « التصريعُ هو أن يُجانسَ الشاعرُ بين شطري البيتِ الواحدِ في مطلَع القصيدة ، أي يجعل العروضَ مُشابها للضّربِ وزناً و قافية »[2].

و النقادُ يرون أن مطلعَ القصيدةِ مفتاحُها [3] ؛ ذلك أن الابتداءَ أوّلُ ما يقعُ في السّمع ، فينبغي أن يكون مونقا [4] ، و أن تكون له طلاوة و مَوْقع من النّفس ؛ لاسْتِدْلالها به على قافيةِ القصيدةِ قبل الانتهاءِ إليها [5].

و قد بلغَ اهتمامُهم بالتّصريع أن شبّهوا الشاعرَ الذي لم يُصرّع بالمتسوِّر الدّاخلِ من غيرِ باب [6] ، و سمّوا ذلك **تجميعا** ، « و هو أن تكون قافيةُ المِصراع الأولِ من البيت الأول على رويٍّ مُتَهيّئٍ لأنْ تكون قافيةُ آخرِ البيت بحسبه ، فتأتي بخلافه »[7]. و قد عدّه قدامة من عيوب الشعر .

بيدَ أنّ كثيراً من الشعراء الفحولِ و المجيدين كانوا قليلي الاهتمامِ بالتّصريعِ ، و منهم الفرزدقُ (110 هـ) ، و ذوالرُّمة (117هـ)[8] .

3 . 1 . <u>**التصريع في قصائد النابغة**</u> : بلغت القصائد المصرّعة في ديوان النابغة ستَّ عشرةَ (16) قصيدة ، كما نجد قصيدتين (02) شبه مصرعتين . و نقصد بشبه التصريع أحد أمرين :

الأول : أن يكون حرف المصراع الأول نفسُه حرفَ الروي دون التطابق في وزن العروض و الضرب ، و قد جاء ذلك في قوله :

لقد نَهيتُ بني ذبيانَ عن أُقُر   و عن تربّعهم في كلِّ أصفار [9]

فحرف المصراع الأول هو نفسه حرف الروي ، لكن العروض و الضرب اختلفا في الوزن.

---

[1] – ينظر ، قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص86.

[2] – عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القافية ، ص28.

[3] – ابن رشيق ، العمدة ، ص185.

[4] – أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 403.

[5] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 283.

[6] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 153.

[7] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص181.

[8] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 151.

[9] – الديوان ، ص120 .

و الثاني : أن يكون المصراع الأول بالياء و الثاني بالواو أو العكس في القوافي المردفة ، و جاء في قوله :

نَأَتْ بسعادَ عنكَ نَوًى شَطونُ فبانَتْ و الفؤا دُ بها رَهينُ [1]

فقد وردت "الواو" في المصراع الأول ، أما في الثاني فجات "الياء". و إن كان أهل العروض يجيزون في الرّدف تعاقب الواو و الياء .

و لِنقفَ على تواتر هذه الظاهرة في شعر النابغة لجأنا إلى المقارنة بينه و بين امرئ القيس و زهير . و نقدم نتيجة تلك المقارنة في هذا الجدول :

	النابغة		امرؤ القيس		زهير	
النوع	ع	ن	ع	ن	ع	ن
مصرعة	17	% 53.12	21	% 70	19	% 52.77
غير مصرعة	13	% 40.62	08	% 26.66	16	% 44.44
شبه مصرعة	02	% 06.25	01	% 03.33	01	% 02.77
المجموع	32	% 100	30	% 100	36	% 100

نلاحظ أن نسبة القصائد المصرعة عند النابغة قد تجاوزت النصف بقليل ، كما نلاحظ التقارب بينه و بين زهير، بينما نلاحظ ارتفاع تلك النسبة عند امرئ القيس، فقد تجاوزت الثلثين.

3 . 2 . **التصريع و الوقوف على الأطلال** : نسجّل أن القصائد المصرّعة أطول- عموما- من تلك التي لم تصرَّع ، و أنها قد جاءت كلُّها مفتَتَحةً بذكر الأطلال ، إلا قصيدة "كليني لهم" التي افتُتحت بالشكوى . و هذه الظاهرة تستدعي منا شيئا من التأمل ، من الناحية الإيقاعية .

3 . 3 . **التصريع و الوقوف على الأطلال و أصوات اللين** : لقد ربط " الدكتور محمّد العبد " في دراسته مطالعَ قصائدِ امرئ القيس بين الوقوف على الأطلال ، و التصريع ، و ارتفاع تكرار أصوات اللين نسبيا عن معدَّله في سائر أبيات القصيدة . كما لاحظ أن بحر القصيدة لا تأثير له في هذه الظاهرة ، إلا أنه في دراسته تلك لم يتجاوز الأبيات الخمسة الأولى من عشر قصائد ، كما أنه عدّ صوت حركة الإشباع صوت لين طويل[2].

[1] - الديوان ، ص 262 .

[2] - ينظر محمّد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 2 ، 2007، ص 42 و ما بعدها .

و لاختبار هذه الظاهرة عمدنا إلى تطبيق المقاييس نفسها التي طبقها مُحَمَّد العبد [1] ، مقارنين بين مطالع قصائد النابغة ، و زهير و امرئ القيس ، فحصلنا على النتائج الآتية [2] :

	النابغة	امرؤ القيس	زهير
أكبر من المتوسط	50 %	70 %	40 %
تساوي المتوسط	10 %	20%	00 %
أقل من المتوسط	40 %	10 %	60 %

و نلاحظ أن نسبة أصوات اللين التي تجاوزت المتوسط في مطالع قصائد النابغة قد بلغت النصف من مجموع أصوات اللين في الأبيات الخمسة الأولى من مجموع عشر قصائد ، و هي أقل من النصف عند زهير . كما نسجل أيضا أنه على الرغم من أن أصوات اللين في الأبيات الخمسة الأولى عند النابغة و امرئ القيس تكاد تكون متساوية (365 / 364) ، إلا أن امرئ القيس كان أكثر توظيفا لها في المطلع .

و قد رأينا بأن دراسة مُحَمَّد العبد قد اقتصرت على الأبيات الخمسة الأولى من عشر قصائد ، لكننا وجدنا ذلك غير كاف للحكم على هذه الظاهرة ، فأردنا اختبارها في قصائد كاملة من ديوان النابغة ، فاخترنا عشر قصائد ، مع مراعاة اختلاف الغرض و البحر ، و منها ما افتتح بذكر الأطلال و منها ما لم يفتتح بها ، و منها مصرعة المطلع و غير المصرعة ، فتحصلنا على النتائج الآتية [3]:

	القصيدة	الأبيات	الغرض	البحر	المعدل	المطلع	التصريع	الأطلال	أبيات اللين أعلى من المطلع
01	أهاجك من سعداك	18	المدح	الطويل	7.61	7	+	+	**+**
02	أمن آل مية	38	الغزل	الكامل	7.20	6	+	-	**+**
03	عفا ذو حسى	35	الاعتذار	الطويل	7.11	10	+	+	**+**
04	عوجوا فحيوا لنعم	46	الغزل الوصف	البسيط	6.97	10	+	+	**-**
05	حدِّثوني بني الشقيقة	09	الهجاء	الخفيف	6.55	7	-	-	**+**
06	يا دار مية	50	الاعتذار	البسيط	6.42	8	+	+	**+**
07	كليني لهم	29	المدح	الطويل	6.37	11	+	-	**-**
08	طال الثواء	35	الهجاء	الكامل	6.34	10	+	+	**-**
09	لقد نهيت بني ذبيان	14	العتاب	البسيط	6.28	5	-	-	**+**
10	إني كأني لدى النعمان	16	المدح	الطويل	7.12	6	-	-	**+**

نقف من خلال هذا الجدول على مجموعة من الملاحظات :

[1] – المقاييس: الخمسة أبيات الأولى من عشر قصائد. المتوسط = ناتج أصوات اللين على خمسة . عدّ حركة الإشباع صوتا لينا طويلا .

[2] – اعتمدنا إحصاء مُحَمَّد العبد بالنسبة لامرئ القيس ، و إحصاءنا بالنسبة للنابغة و زهير .

[3] – عددنا الإشباع صوت لينٍ للمحافظة على المقاييس التي طبقها مُحَمَّد العبد .

- سبع (7) قصائد من (10) عشر احتوت أبياتا أصوات اللين فيها أكثر من المطلع.

- أربع (4) قصائد مصرعة و مفتتحة بالوقوف على الأطلال عدد أصوات اللين في مطلعها كان أكثر من المتوسط .

- قصيدة واحدة مصرعة و مفتتحة بالوقوف على الأطلال عدد أصوات اللين في مطلعها كان أقل من المتوسط .

- ثلاث (3) قصائد من خمس (5) مصرعة و مفتتحة بالأطلال احتوت أبياتا عدد أصوات اللين فيها أكثر من المطلع .

- قصيدة واحدة غير مصرعة و لا مفتتحة بالوقوف على الأطلال و عدد أصوات اللين في مطلعها كان أكبر من المتوسط .

و من خلال هذا تبدو لنا فرضية الربط بين المطلع و الوقوف على الأطلال و كثرة استعمال أصوات اللين ليست بقاعدة مطّردة ، و نحن أميل إلى الربط بين كثرة أصوات اللين و الحالة النفسية للشاعر ، و لنأخذ مثلا :

- كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ
- تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ وَ لَيسَ الَّذي يَهدي النُجومَ بِآئِبِ
- وَصَدرٍ أَراحَ اللَيلُ عازِبَ هَمِّهِ تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ مِن كُلِّ جانِبِ

لقد احتوى البيت الأول أحدَ عشرَ (11) صوتا ليّنا [1] ؛ فالشاعر يشكو همَّه الذي أنقض ظهرَه ، و الليلَ الجاثمَ على صدره الذي لا يريد أن ينجلي .

و أصوات اللين تنتجُ بحدٍّ أقصى من الاستمرارِ و الإسماعِ ، وبحدٍّ أقلَّ من التّوتُّرِ و الاحتكاك[2]. و معلوم أنها أكثر إسماعا من الأصوات الصامتة [3] ، كما أنها تستغرق مدّة أطول في النطق بها من الأصوات الصامتة ؛ إذ يبلغ مداها بين 225 – 350 ملم/ ث [4] ، أما الصامتة ، فيتراوح مداها بين 60 – 170 ملم / ث[5] .

---

[1] – لا نعدّ الإشباع صوتا ليّنا ، بل صوتا شبه ليّن .

[2] – ماريو باي ، أسس علم اللغة ، ص 78.

[3] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 27 .

[4]– سلمان حسن العاني ، التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، ص 115 .

[5] – ينظر نفسه ، ص 50 و ما بعدها .

و لا يفوتنا أن نلحظ توظيفَه أسلوبيين إنشائيين طلبيين : الأمر و النداء في صدر البيت ، و ما له من دلالة ، و أثرٍ إيقاعيٍّ ناتجٍ عن النبر الذي يقع عادة على المقطع الذي يحتوي على صوت المد[1] ، و ما يصحبه من ارتفاع في درجة الصوت في الأمر ، و في النداء [2].

لقد بلغ المطلع قمةَ الإسماع بتلك الظواهر الصوتية متضافرةً ؛ مما جعلنا نستشعر هذا الألم العميق الذي يعانيه الشاعر و يريد أن يتخلّص منه . و لكن كيف السبيل إلى ذلك ؟ أليس صوتُ المدّ عنصرا لغويا مساعدا على الصراخ و إخراج الزفرات من أعماق هذا الصدر الذي عشّش الحزن في كل زاوية من زواياه ؟

و لعلك لاحظت أن النغمة لا تستمرّ بالحدّة نفسها في البيتين الثاني و الثالث ، إذ ينقص عدد الأصوات الليّنة ليبلغ الستة (6) في كلا البيتين ، و يتبع ذلك الانخفاضَ في أصوات اللين انخفاضٌ في درجة الصوت ناتجٌ عن توظيف الجمل الخبرية التي تكون درجة الصوت فيها من النوع (2 – 2 – 1) [3].

إن ظاهرة كثرة أصوات اللين في المطالع – خاصة الطللية – مرتبطة في تصورنا أساسا بالعاطفة –كما أسلفنا – أكثر من ارتباطها بالمطلع لكونه مطلعا . فقد اعتاد الشعراء « أن يُحمِّلوا البيتَ الأوّلَ من القصيدة شُحنةً إيقاعيّةً مُكثّفةً ؛ لذا يكون المطلعُ مُصرَّعا ، و كأنّه فاتحةُ (prélude) مقطوعةٍ موسيقيّة » [4]. و ما افتتاح القصيدة بالوقوف على الأطلال « إلا وقفة تأملية مستغرقة في الماضي الذي ضاع ، يحلو معها استحضار الذكريات ...» [5] و الشاعر يستغل الطاقة الكامنة في أصوات اللين ، فيوظفها بكثافة في المطالع الطللية ؛ ليجعلَ المدةَ التي يستغرقها البيتُ أطولَ من المدة التي يستغرقها نظيرُه الذي تقلُّ فيه أصوات اللين . إنها وسيلة لغوية تمكنه من إطالة

---

[1] – نفسه ، التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، ص 135 .

[2] – هناك أربعة مستويات لقياس درجة الصوت ، 1 – منخفضة . 2 – متوسطة . 3 – عالية . 4 – عالية جدا . ينظر التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، ص 141 . درجة الصوت في الأمر من النوع (3 – 2 – 1) أو (2 – 3 – 1) و في النداء من النوع (2 – 3 - 1) ينظر المرجع نفسه ، ص 143 و 144 . و نشير إلى أن عدد الأساليب الإنشائية في مطالع القصائد قد بلغ سبعة و عشرين (27) أسلوبا ، و قد يجتمع أسلوبان إنشائيان في المطلع الواحد .

[3] - سلمان حسن العاني ، التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، ص 143 .

[4] – ريمون طحان ، الألسنيّة العربية ، ج2 ، ص 126-127.

[5] – محمد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص 46 .

مدة استحضار ذكرياته في هاتيك الديار البوالي ، و التلذذ بتذكر ذلك الماضي و الأيام الخوالي ، و كأنه يعيش حلما جميلا لا يريده أن ينتهي ...

و لعل اجتماع ارتفاع عدد أصوات اللين و التصريع في المطالع يرجع أساسا إلى الجانب الإيقاعي الموسيقي التطريبي في الوثبة الشعرية الأولى [1]. أوَلم يشترط النقاد القدامى في المطلع أن يكون مونقا [2] ؟ بل ألم يلتزم الشعراء هذا التقليد ؟ بلى لقد التزموه ما أمكنهم التزامه ، لا لأنه مجرد تقليد ، بل لأنهم يجدون فيه إشباعا لرغبتهم الفنيّة قبل أن يكون أداة لإطراب المتلقي . « و قد قال أبو تمام وهو قدوة :[من الطويل]

وتَقْفُو إِلى الجَدْوَى بجدْوَى ، وَإِنّما يَرُوقُك بَيْتُ الشِّعرِ حينَ يُصَرّعُ » [3]

3 . 4 . التجميع و شبه التصريع في منظور الأسلوبيين : بلغت القصائد غير المصرّعة في ديوان النابغة ثلاثَ عشرةَ (13) قصيدة ، بنسبة 40.62 % من مجموع القصائد . و أهل العروض يرون في ظاهرة التصريع تهيئةً للسامع لتلقي عجز البيت و خاصة القافية ، فهو يمكنه الاستدلال عليها من سماع المصراع الأول ، يقول حازم القرطاجني : « فإن للتصريع في أوائلِ القصائد طلاوةً و مَوْقعا من النّفس ؛ لاسْتِدْلالها به على قافيةِ القصيدةِ قبل الانتهاءِ إليها »[4].

إن التجميع أو شبه التصريع ليغدوان عنصرين أسلوبيين يحققان المفاجأة على حدّ تعبير "ميشال ريفاتير"[5] ، أو خيبة الانتظار (L’Attente déçue) على حدّ قول جاكوبسون[6] ؛ فالمتلقي فالمتلقي يتوقّع ظهورَ صوتِ المصراع الأول في القافية ، فإذا به يفتقده !

و إذا كان الأمرُ كذلك ، فإن 40.62 % من قصائد النابغة تتَحقّق المفاجأةُ الإيقاعية في مطالعها ، و بذلك يغدو التّجميع ظاهرة أسلوبية بوصفه انزياحا عن المعيار .

---

[1] – نفسه ، ص 43 .

[2]– ينظر أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 403.

[3] – ابن رشيق ، العمدة ،ص 152

[4] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 283.

[5] – موسى سامح ربايعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص 17.

[6] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوبية ، ص 160 .

4 . **الضرورة الشّعريّة** [1] : بلغ اهتمامُ العربِ بموسيقى الشعرِ و إيقاعه بأن أباحوا للشّاعر مُخالفةَ بعضِ قواعدِ اللّغةِ حينَ يضطرُّه الوزنُ و القافية ، و سمّوا تلك الظّاهرةَ بالضّرورةِ الشّعريةِ ، أو الجواز الشعريّ .

و على الرَّغم من أنّها وردت في أشْعارِ الفُحول المتقدّمين إلاّ أن بعضَ النقاد وجّهوا الشّعراءَ إلى اجتنابها ، ملتمسين العُذرَ للقدماء الذين وردت في أشعارِهم[2].

أمّا أحمدُ بنُ فارسٍ (395 هـ) ، فقد تشدّد في قَبُول المنكَرِ من الضّرورات ، و إن كانت من المتقدّمين ، و رأى أنّها من أغلاطِ الشّعراء [3] . و أما ابنُ رشيقٍ (463 هـ) ، فعلى الرغم من إنكاره إياها إلا أنه رأى أنّ بعضَها مقبولٌ : « لا خيرَ في الضرورةِ ، على أنّ بعضَها أسهلُ من بعضٍ ، ومنها ما يُسمَع عن العرب ولا يُعمَل به ؛ لأنهم أتوا به على جبِلّتهم »[4].

و قد وردت الضرورة الشعرية في شعر النابغة كغيره من الشعراء ، و قد أحصينا أربعا و تسعين (94) ضرورة في قصائده [5]. و يمكننا تصنيفها ثلاثةَ أصناف :

4 .1. **الضرورة بالتغيير** : و تظهر في صورتين :

- **تسكين المتحرك أو تحريك الساكن** : و هي أكثر الضرورات الشعرية شيوعا ، و لعل ابن رشيق قصدها بقوله السابق : « ... على أنّ بعضَها أسهلُ من بعضٍ ...» [6] . و هي أكثر أنواع الضرورة حضورا في شعر النابغة ، بمجموع (57) ضرورة ، أي بنسبة **60.63 %** من مجموع الضرورات . منها (48) مرة حرك فيها الساكن ، و (9) مرات سكّن فيها المتحرك .

- **صرف الممنوع من الصرف** : و هي من الضرورات المقبولة أيضا ؛ إذ لا تؤدي إلى التباس في المعنى . و قد بلغ صرف الممنوع من الصرف (25) حالة ، و منها :

---

[1] – نعرض للضرورة الشعرية في البنية الإيقاعية على الرّغم من أنها مظهرٌ من مظاهر الانزياح اللغوي ؛ ذلك أنها حادثة بتأثير الوزن و القافية .

[2] – ينظر ، أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 137.

[3] – ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، ص 267 .

[4] – ابن رشيق ، العمدة ، ص520.

[5] – اقتصرنا في دراسة الضرورة الشعرية على القصائد ، و نكّبنا على المقطوعات و الأبيات المفردة ؛ إذ الغرض هو الوقوف على هذه الظاهرة و تصرف الشاعر فيها ، و رأينا أن القصائد تفي بالغرض ، فأبياتها تساوي 78.71% من أبيات الديوان.

[6] – ابن رشيق ، العمدة ، ص520.

– فثابَ بأبْكارٍ و عَونٍ **عَقائلٍ** ، أَوانِسَ يحميها امرؤٌ غيرُ زاهد [1]

فقد صرّف كلمة " عقائل " ، و هي ممنوعة من الصرف ، لأنها على وزن مفاعل [2].

4 . 2 . **الضرورة بالنقصان** : و قد وردت في أربع صور :

– **حذف حرف** [3]: في مثل :

– من وحْشِ وجْرةَ **موشيّ** أكارعُه طاوي المصيرِ ، كسَيْفِ الصّيقل الفرَد [4]

فقد حذف تاء التأنيث ، و حقه " موشية " ؛ لأنه نعت سببي ، و النعت السببي حقه أن يتبع ما بعده في التذكير و التأنيث [5].

– **ترخيم غير المنادى** : و قد ورد مرة واحدة في قوله :

– وكلُّ صَموت نثْلَةٍ تُبَّعِيَّةٍ ونسجِ **سُلَيْمٍ** كلَّ قضّاء ذائل [6]

في كلمة " سُلَيْم " ضرورة مضاعفة ، فقد رخّم " سليمان " [7] و هو غير منادى ، فحذف الألف و النون من آخر الاسم ، و نوّنه ، و هو ممنوع من الصرف للعلمية و العُجمة .

– **تخفيف المشدد** : و منه قوله :

– يُخَطِّطْن بالعيدان في كلِّ مَقْعَدٍ و **يخْبأْنَ** رُمّانَ الثُّديِّ النّواهد [8]

فقد خفّف عين الفعل " يخْبأن " و الأصل " يُخبّئن " ؛ لأنه من "خبَّأ " مضاعف العين .

– **العدول عن الصيغة الصرفية في الصفة** : و مثاله:

---

[1]– الديوان ، ص 91 .

[2] – سيبويه ، الكتاب ، ج 3 ، ص 227 . و ينظر محمّد سمير اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط2 ، 1986 ، ص215.

[3]– لم نعد حذف تاء الفعل المتجاورة مع تاء المضارعة ضرورة في مثل " تَضاءَلُ " أي " تَتَضاءَلُ " على الرغم من أن الوزن هو الذي أدى إلى حذفها ؛ لأن ذلك مستعمل كثيرا حتى في النثر .

[4] – الديوان ، ص 79 .

[5] – ابن هشام الأنصاري ، شرح شذور الذهب ، دار الطلائع ، القاهرة ، تحق ، محمّد محي الدين عبد الحميد ،(د ط) ،2004 ، ص 440 . و مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية ، دار ابن الجوزي ، القاهرة ، ط1 ، 2010، ص588 .

[6] – الديوان ، ص 201 .

[7] – قال الشيخ محمّد الطاهر بن عاشور ، أي صنعت في زمن سليمان . ينظر ديوان النابغة ، ص 201 ها (1) . و قال الأعلم الشنتمري ، " قيل أراد به سليمان بن داود ، و المراد داود ". ينظر الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، شرح عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، (د ط)،(د ت) ،ج1 ، ص 260 . ها (26) .

[8] – الديوان ، ص 91 .

-كأنّ رحْلي ، و قد زال النّهارُ بنا يومَ الجليل على مستأنِسٍ **وَحَد**[1]

– من وحْشِ وجْرةَ موشيٍّ أكارعُه طاوي المصيرِ ،كسَيْفِ الصّيقل **الفرَد**

فكلمة : " وَحَد " بمعنى منفرد ، و " الفرَد " بمعنى الذي لا مثيل له [2]. « قال بعض أهل اللغة لم نسمع بفرَد إلا في هذا البيت »[3]. و هذا يعني أن النابغة قد ابتدع وزنا جديدا في الصفة ، فبدل " منفرد " أو واحد استعمل " وحَد " ، و لا يخفى علينا ما في " وحَد " من قصر ، و هذا التقصير في الصيغة يوحي بانفراد هذا الوحش في مفازة وجْرة و بعده عن الإنس .

و بدل " الفريد " استعمل " فرَد " . فمعنى " سيف الصيقل الفرَد " : السيف المصقول اللامع الذي لا نظير له [4].

4 . 3 . **الضرورة بالزيادة** : و يظهر في صورتين :

– **العدول عن الصيغة الصرفية في النسب** (مخالفة القياس) : و منه :

– **إحْدى بَلِيٍّ** وما هامَ الفؤادُ بها إلا السِّفاهَ وإلا ذِكْرَةً حُلُما [5]

أراد أنها واحدة من قبيلة (بليّ) ، و هي قبيلة من قضاعة [6] ، و القياس أن يقول : " بلَويّة " ، و لما كان الوزن لا يستقيم قال : " إحْدى بَلِيٍّ " . و إنّ في هذا التّصرّف لبراعةً ، و حتّى لو استقام الوزن في بلويّة ، ألا تحمل هذه اللفظة معنى البلوى ؟ و كيف له أن يصف تلك المرأة بالبلوى و هو يقول بعد ذلك :

– غرّاءَ أكْمَلُ من يَمشي على قَدَم حُسْنًا وأَمْلَحُ مَنْ حاورْتَه الكَلِما

العدول عن صيغة التصغير : ورد في موضع واحد من قصيدة " يا دار ميّة ":

---

[1]– الديوان ، ص 79 .

[2] – الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، ج 1 ، ص 189 .

[3] – أبو جعفر النحاس، شرح القصائد التسع المشهورات ، تحق ، أحمد خطاب ، دار الحرية ، بغداد ، 1973 ،ج 2 ، ص 743 . و الديوان ، ص 79. ها (3).

[4]– أبو جعفر النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، ج 2 ، ص 743.

[5] – الديوان ، ص 215 . و ينظر (ب8) ، ص 196 .

– وناجيَةٍ عَدّيْتُ في مَتْنِ لاحِبٍ كَسَحْلِ **اليَمَانِيّ** قاصدٍ للمَنَاه.ل

فقد جمع في " اليماني " بين " ال " و ياء النسب .

[6] – الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، ج 1 ، ص 214 .

– وقفْتُ فيها **أُصَيلانًا** أُسائلها ، عَيَّتْ جوابا ، و ما بالرَّبعِ من أحَدِ [1]

فقد صغّر كلمة " أصيل " على وزن " فُعَيْلان " على غير قياس ، و قياسه أن يُصَغَّر على " فُعيعيل " [2] ، فيقال : " أُصيليل " . و العرب تصغّره على " أصيلان " ، قال سيبويه : « سألت الخليل عن قولك آتيك أصيلالاً ، فقال : إنما هو أصيلانٌ أبدلوا اللام منها و تصديق ذلك قول العرب : آتيك أصيلاناً . » [3]

و قد رويت " أُصيلالا " باللام ، و روي : « وقفْتُ فيها أَصَيلا كي أُسائلها » و روي « وقفت فيها طويلا . و روي أصيلاناً » [4]. فمن روى أصيلا أراد عشيّا ، و من رواه طويلا أراد أراد وقوفا طويلا أو وقتا طويلا [5] ، أمّا " أُصيْلانا " ، فهي تصغير على غير قياس ، أو تصغير أصلان جمع أصيل [6].

ولئن كان النابغة قد أنشدها " أُصيلانا " ، فلعمري إنه قد أبدع أيّما إبداع من نواح عدّة : دلالية ، و فنية : فمعلوم أن وقت الأصيل بين العصر و المغرب قصيرٌ أصلا ، و لكنه ضاعف تقصيره بهذا التصغير [7] ؛ فالشاعر يحسّ بشدّة قصر هذا الأصيل ، و هو يقف على تلك الرسوم الدوارس ؛ فعدل عن المجيء بالاسم على أصله إلى هذا التصغير .

أما الثانية : فإن هذا التصغير المبتدَع قد أطال في بنية الكلمة ، فلو جاءت : " أصيلا كي أسائلها " (بالتصغير أو دون تصغير) ، فإن بنية الكلمة " أصيل " أقصر من " أُصيْلان " ، و هو بذلك يكشف عن رغبة كامنة في أن يطول هذا الأصيل ، و تتوقّف الشمس عن المغيب ؛ حتى يقضي وقتا أطولَ يتملّى تلك الطلول .

---

[1] – الديوان ، ص 76 .

[2] – ابن يعيش ، شرح المفصل، تصحيح ، مشيخة الأزهر ، إدارة الطباعة المنيرية، مصر (د ط) ، (د ت)، ج5 ، ص115.

[3] – سيبويه ، الكتاب ، ج3 ، ص 484 . و ينظر المصدر نفسه ، ج 4 ، ص 240 .

[4]– أبو جعفر النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ،ج 2 ، ص 734 . و عاصم البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، تحق ، ناصيف سليمان عواد ، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، ج 1 ، ص 215 .

[5] – الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها ، ص 158 .

[6] – ينظر الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، ج1 ، ص 188، ها (2) . و الديوان ، ص76، ها (3) . و الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها ، ص 158 ، ها (2) .

[7] – شرحه الشيخ الطاهر بن عاشور على أنه للتحبيب . ينظر الديوان ، ص76 ، ها (3) .

أما الثالثة : فإنه لو أنشدها " أَصيلا كي أسائلها " دون تصغير ، لما كان في التعبير أية لمسة فنّيّة ؛ إذ لا دلالة على قصر الوقت ، ثم إن " كي " تجعلنا لا نعلم إن كان سؤال الدار قد وقع أم لم يقع . أما في " أسائلها " فإن السؤال قد وقع دون شكّ .

و أما الرابعة : فلو أنه أنشدها " أُصيلالا " باللام لافتُقِد صوتُ النون الذي يتميّز بصفة الغنّة ؛ مما يجعلنا نشعر بالأنين و الألم الذي يحسّه الشاعر ، و هو يقف على بقايا ديار المحبوبة .

و عليه نقول إن الضرورات الشعرية في شعر النابغة لم تكد تخرج عن الضرورات كثيرة الدوران في الشعر العربي منذ الجاهلية إلى اليوم ، إلا أننا لمسنا فيها لمسات إبداعية تمثّلت في ابتكار صيغ صرفية لم يُسبق إليها ، و قد حاولنا إبراز ما في بعضها من قيم دلالية و فنيّة .

و بعد هذا التحليل للأوزان و المقاطع الصوتية في شعر النابغة يمكننا أن نخلص إلى مجموعة من النتائج . منها نتائج عامة تتعلق بإيقاع الشعر العربي ، و نتائج خاصة تميّز شعر النابغة :

أ) النتائج العامة :

1- إن دراسة الشعر العربي اعتمادا على نظام المقاطع الصوتية يُبين عن حقيقة الإيقاع أكثر من اعتماد التقطيع العروضي .

2- من الزحافات ما لا ينتج عنها تغيير في عدد المقاطع الصوتية ، و إنما تؤدي إلى تغيير في نوعها (القبض ، و الخبن ، و الطي) . و منها ما ينتج عنها نقص في عدد المقاطع الصوتية (العصب ، و الإضمار) .

3- ينتج عن العلل تغيير في عدد المقاطع الصوتية . فمنها ما ينتج عنها نقصان في عدد المقاطع (الحذف، الثلم، القطع، التشعيث). بينما ينتج عن علة (الترفيل) زيادة مقطع متوسط.

ب) النتائج الخاصة :

1- اصطفاء النابغة الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع ، و ذلك راجع إلى طبيعة الموضوعات التي أنشدها ، و كذا مراعاته مقام الخطاب ، و أحوال المتلقي لهذا الخطاب . فقد انحصر عدد المقاطع الصوتية للأبحر الموظفة في القصائد بين الأربعة و العشرين (24) والثلاثين (30) مقطعا.

2- ميله إلى تقصير القصائد ، فمعدّل أبيات قصائده لا يتجاوز العشرين بيتا .

3- القصائد المصرّعة أطول - عموما - من تلك التي لم تصرَّع ، و قد جاءت كلُّها مفتَتَحةً بذكر الأطلال ، إلا قصيدة "كليني لهم " التي افتُتحت بالشكوى .

4- هو أطول نفسا في البسيط ، حيث أنشد عليه أطول قصيدتين في ديوانه :
"يا دار مية" و "عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار".

5- تقارب عدد الزحاف بين الشطرين ، حيث يبلغ حدّ التطابق في بعض القصائد ؛ مما يضفي على شعره نوعا من التوازن في الكمّ الصوتي الذي يُسهم في التوازن الإيقاعي .

7- كما نسجل أن الأوزان الموظفة في المقطوعات و الأبيات المفردة كانت كلها ذات الأربعة و العشرين (**24**) مقطعا صوتيا .

8- لم تكن الضرورة الشعرية في شعر النابغة مجرّد إخضاع اللغة للإيقاع ، و إنما كانت أيضا إبداعا لصيغ صرفية جديدة ذات قيم دلالية و فنيّة .

المطلب الثاني
الخصائص الأسلوبية في القوافي.

1. **القافية لُغةً و اصطلاحا** : جاء في لسانِ العرب « القافيةُ من الشّعر: الذي يقفو البيتَ ، وسُمّيت قافيةً لأَنها تقفو البيتَ ، الصحاح : لأَن بعضَها يتبع أَثَرَ بعض »[1].

و قال أبو موسى الحامض(355 هـ): « هي قافيةٌ بمعنى مقفوَّة ، مثلُ ماءٍ دافقٍ بمعنى مدفوق ، وعيشة راضية بمعنى مرضيّة ، فكأنّ الشاعر يقفوها ، أي يَتبعُها »[2].

و قال التنوخي (487 هـ) : « سُميت القافيةُ قافيةً لكونها في آخرِ البيت ، مأخوذةً من قولك : قَفَوْتُ فلانا ، إذا تبِعتَه ، وقفا أَثَرَ الرّجُلِ إذا قصّه »[3].

أما اصطلاحا ، فقد اختُلف فيها ؛ إذ يرى قطرب (206 هـ) بأنها حرف الروي [4]. و رأى الأخفش (211هـ) بأنها آخرُ كلمةٍ من البيت [5]. إلاّ أنّ الرّأيَ الذي عليه جمهورُ العروضيين هو قول الخليل : « القافيةُ من آخرِ حرفٍ في البيتِ إلى أولِ ساكنٍ يليه مِن قَبْله، مع حركةِ الحرفِ الذي قبلَ الساكن »[6].

و قد تُطلقُ القافيةُ مجازًا على القصيدة . قال النابغة [من المتقارب]:

أَلِكْني يا عُيَيْنُ إليكَ قَوْلا ... سَأُهديه إليكَ ، إليكَ عَنّي[7]

قَوافي كالسِّلامِ إذا اسْتَمَرَّتْ ... فليس يَرُدُّ مَذْهَبَها التَّظَنّي

و قالت الخنساءُ (24هـ)[من المتقارب] :

وَ قَافِيَةٍ مثْلُ حَدِّ السِّنَا ... نِ تَبْقَى وَ يَذْهَبُ مَنْ قَالَها[8]

و قد كان اهتمامُ القدماءِ بالقافيةِ بالغاً ، فحدّوا بها الشعرَ ، وجعلوها قسّيمةَ الوزنِ وشريكتَه . وخصّوها بعلمٍ سمّوه علْمَ القوافي . قال ابن رشيق : « القافيةُ شريكةُ الوزنِ في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمّى شعراً حتى يكونَ له وزنٌ وقافية »[9].

---

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة " قفا "، ج 15 ، ص195.

[2] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 134 . و قوافي التنوخي ، ص62.

[3] – نفسه ، ص 59.

[4] – نفسه ، ص 66. و لسان العرب ، مادة " قفا " ، ج 15، ص 195.

[5] – ابن رشيق ، العمدة ، ص133. وقوافي التنوخي ، ص 65. و لسان العرب مادة " قفا "، ج 15 ، ص 195.

[6] – العمدة ، ص ، 132. و قوافي التنوخي ، ص67. ولسان العرب ، مادة " قفا "، ج 15 ، ص 195.

[7] – الديوان ، ص 251 .

[8] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة " قفا " ، ج 15 ، ص 195.

[9] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 132.

2 . **الوظيفةُ الإيقاعيّةُ للقافية** : سبق أن أوردنا بعضَ آراء بعض العلماء في القيمة الإيقاعيّة للقافية في مدخل هذا الفصل ، إلا أننا نجد أنّا في حاجة إلى التذكير بما ورد في منهاج البلغاء من اهتمام العرب بها ، فقد أوصى بعضُهم بنيه بقوله : « اطلُبوا الرّماحَ فإنّها قُرونُ الخيلِ ، و أَجيدوا القوافِي فإنّها حوافرُ الشّعر ، أي عليها جرَيانُه و اطِّرادُه ، وهي مواقفُه . فإنْ صحّت استقامتْ جرْيَتُه و حسُنت مواقفُه و نهاياتُه »[1].

ولم يحِد المحدثون عن ذلك الرأي ، فإبراهيم أنيس يُعرّفها بأنها « عدّةُ أصواتٍ تتكرّرُ في أواخرِ الأسطُرِ أو الأبيات من القصيدة ، وتَكرارُها هذا يُكوّنُ جزءًا هاماً من الموسيقى الشّعريّة ؛ فهي بمثابةِ الفواصِلِ الموسيقيّةِ يتوقّعُ السّامعُ تردّدَها و يَستمتعُ بهذا التردُّدِ الذي يطرُقُ الآذانَ في فتراتٍ زمنيّةٍ مُنتظمة ، وبعد عَددٍ مُعيَّنٍ من مقاطعَ ذاتِ نظامٍ خاصٍّ يُسمّى بالوزن »[2]. و هي تحفَظ للقصيدةِ وَحْدتَها و نغمتَها الأخيرة [3]. فهي المقطعُ الأخيرُ و لَبِنةُ الختامِ ؛ مما يجعلها أكثرَ المنازل حساسيةً و أصدقَها تصويرا لتعامُلِ الشاعرِ مع اللّغة [4].

و قد ذهب مُحَمَّد الهادي الطرابلسي إلى أن التّوفيقَ في القافيةِ ميزةٌ و حدٌّ للشّعر العربيِّ ، حيث يقول: « نعتبِرُ عمليّةَ القطعِ أبرزَ مُميِّزٍ للشّعر في كلام العرب ، و أن نحُدَّ الشعرَ العربيَّ الحقَّ بأنه الكلامُ الذي يَلتزِمُ فيه الشاعرُ بضرورةِ القطعِ و يُوَفَّقُ في احترامها »[5].

و إذا كانت القافيةُ بتلكَ المنزلةِ فقد دعا المحدثون إلى دراستها من ناحيتين : من ناحية دورِها في الإيقاع ، و من ناحيةِ قيمتِها الموسيقيّةِ الخاصة [6].

و نحن في هذا المطلب سندرس القوافي في شعر النابغة من حيث : أوزانها و حركاتها ، و مقاطعها الصوتية ، و من حيث أصواتها ، و من حيث عيوبها ، مركزين على قيمتها الإيقاعية .

3 . **أنواع القوافي** :

---

[1] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 271 .

[2] - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص246 . و ينظر مُحَمَّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص30.

[3] - أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص 66.

[4] - مُحَمَّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 455.

[5] - نفسه ، ص 518.

[6] - شكري مُحَمَّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص105.

3 .1. **من حيث أوزانها و حركاتها** : نظر العروضيون إلى القافية من حيث وزنُها و حركاتها و سكناتها ، فقسّموها أقساما على ذلك الأساس :

من حيث الوزن : نصّ ابنُ طباطبا على أن قوافيَ الشّعرِ تنقسم سبعةَ أقسام : فاعِل ، و فِعال ، و مفْعل ، وفَعيل ، وفَعَل ، و فَعْل ، و فُعَيل[1].

من حيث الحركات : ذكر ابن رشيق في العمدة أن ألقاب القوافي خمسة : المتراكب (0///0/) ، و المتدارك (/ 0//0) ، و المتواتر (/ 0/0) ، و هي الأكثر دورانا في الشعر . أما المتكاوس (0////0/) ، و المترادف (00/) ، فهما قليلتان [2].

و مما سبق في قول ابن رشيق **نرى أن النابغة قد اقتصر على توظيف القوافي الثلاث المشهورات الأكثر تداولا** .

و نقدم خلاصة توظيف القوافي من حيث أوزانها و حركاتها في الجدول الآتي :

النوع	ع .الأبيات	النسبة
المتواتر /0/0	374	% 44.47
المتدارك /0//0	345	% 41.02
المتراكب /0///0	122	%14.50
المجموع	841	% 100

و ترى بأن المتواتر قد احتل الرتبة الأولى ، و لكنه غير بعيد عن المتدارك .

و المتواتر غالبا ما يرتبط بالقوافي المردفة ، أما المتدارك ، فيرتبط في الغالب بالقوافي المؤسسة ؛ ذلك أن الساكن يمكن أن يكون صوتا ساكنا ، أو صوتا ليّنا . و عليه فإن الشكل المقطعي لن يكون نفسه .

3. 2. **القوافي من حيث أنواع حروفها** : ميّز أهل العروض القوافي المؤسسة و المردفة من غيرها ؛ لاحتوائها حروفا يجب التزامها في كل القصيدة .

---

[1] – ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص217–218 . و التبريزي يسميها " حدود الشعر ". ينظر الكافي ، ص147 .

[2] – ينظر ابن رشيق ، العمدة ، ص 149. و التبريزي ، الكافي ، ص 147 .

3. 2. 1. **القافية المردفة** : هي التي تحتوي أحد حروف اللين الثلاثة (الألف ، أو الواو ، أو الياء) متصلا بحرف الروي لا يفصل بينها و بين الروي حرف[1] .

و يحتل هذا النوع **المرتبة الأولى** في شعر النابغة ، فقد وظفها في ديوانه بنسبة : 39.59 % بمجموعِ أبياتٍ بلغ ثلاثةً و ثلاثين و ثلاثمَائةَ (333) بيتٍ . أما القصائد مردفة القوافي ، فقد بلغت أربعَ عشْرَةَ (14) قصيدةً ، أي بنسبة 43.75 % من مجموع القصائد ، و مجموع أبياتها 259 بيتا ، أي بنسبة 39.12 % من مجموع أبيات القصائد .

و قد وجدنا قافية تحتوي ياءً ساكنة التُزِمت قبل الرّدف في قصيدة " ألا يا ليتني و المرْءُ ميْتٌ "[2] التي بلغت تسعة (9) أبيات ، حيث إن الياء فقدت صفة المدّ و اللين لسكونها ؛ لذا عددناها ضمن القوافي المجردة .

– ألا يا ليتني و المرْءُ ميْتٌ و ما يُغْني من الحَدَثان ليْتُ

– **القوافي المردفة بالألف** : وظفت في تسع (9) قصائد ، أي بنسبة 64.28 % من مجموع القصائد مردفة القوافي ، و بلغ مجموع أبياتها (190) بيتا ، أي بنسبة 73.35 % من مجموع أبيات القصائد المردفة .

– **القوافي المردفة بالواو و الياء** : تعاقبت الواو و الياء بوصفهما ردفا في (5) قصائد بلغ مجموع أبياتها تسعة و ستين (69) بيتا ، بنسبة 26.63 % من مجموع أبيات القصائد المردفة .

و قد وظفت فيها الياء خمسا و ثلاثين (35) مرة ، و الواو أربعا و ثلاثين (34) مرة .

و مما سبق يمكننا استخلاص النتائج الآتية :

---

[1] – ينظر ، موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 364 .

[2] – الديوان ، ص 71 .

- **إيثار النابغة توظيف الألف ردفا** : و الألفُ تخرجُ من أقصى الحلق[1]، و هي أوسع مخرجا من أختيها : الواو و الياء[2] . و صفةُ اللّين فيها تجعلُها أكثرَ الأصواتِ وضوحا في السمع[3]. و قد استغلّ النابغة هذه الصفات في الألف ليمدّ بها الصوت ؛ فتكون قوافيه أكثرَ إسماعا و أكثرَ وضوحا لدى المتلقي .

- **القصائد المردفة بالألف أطول من المردفة بالواو و الياء .**

- **المعلقة " عوجوا فحيوا لنعم " مردفة بالألف .**

- **شبه التساوي بين توظيف الواو و الياء ردْفا** في مجموع القصائد ، و قد وصل إلى حدّ التطابق في قصيدة "كأني لدى النعمان" [4] ، حيث وظفت كلٌّ منهما ثماني مرات ، و هذا مما يشيع نغما متجانسا في قوافي القصيدة .

3 .2 . 2. **القوافي المجردة** : و هي ما ليست مردفة و لا مؤسسة ، أي إنها لا تحتوي على حرف لين يُلتزم . و يحتل هذا النوع **الرتبة الثانية** في الديوان بنسبة : 34.24 % من مجموع الأبيات ، حيث بلغ عددها ثمانية و ثمانين و مائتي (288) بيت . أما على مستوى القصائد ، فقد وُظفت في تسع (9) ، و هذا ما يشكل نسبة: 28.12 % من القصائد . و قد بلغ عدد أبياتها مائتي (200) بيت ، أي بنسبة 30.21 % من مجموع أبيات القصائد .

3 . 2 . 3 . **القافية المؤسسة** : هي التي تشتمل على ألف سمّوها ألف التأسيس ، و هي «ألفٌ لازمةٌ بينها و بين الرّويِّ حرفٌ واحدٌ متحرّك»[5].

وجاء في لسان العرب :« و إنما سُمِّي تأسيسا ؛ لأنه اشتُقّ من أُسِّ الشيء . قال ابنُ جنيّ : ألفُ التأسيس كأنها ألفُ القافيةِ، وأصلُها أُخِذ من أُسِّ الحائط و أساسه وذلك أن ألف التأسيس لتقدُّمِها والعنايةِ بها والمحافظةِ عليها كأنها أُسُّ القافية »[6].

---

[1] – سيبويه ، الكتاب ، ج 4 ، ص 433. و الزمخشري ، المفصل في صنعة الإعراب ، تحق ، الدكتور علي بو ملحم ، دار و مكتبة الهلال ، بيروت ، ط1، 1999، ص 546 . و ابن الأنباري ، أسرار العربية ، أسرار العربية ، تحق ، الدكتور فخر صالح قدارة ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص 359.

[2] – الكتاب ،ج4 ، ص 435 – 436 . و المفصل في صنعة الإعراب ، ص 548 . و أسرار العربية ، ص 362.

[3] – ماريو باي ، أسس علم اللغة ، 78 . و إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 27 .

[4] – الديوان ، ص 50 .

[5] – موسى الأحمدي ، المتوسّط الكافي ، ص 366.

[6] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة " أسس" ، ج 6 ، ص 7 .

و الألفُ تخرجُ من أقصى الحلق [1] ، و هي حرفُ مدٍّ و لين اتّسع مخرجُها عن أختيها : الواو و الياء[2] . و صفةُ اللّين فيها تجعلُها أكثرَ الأصواتِ وضوحا في السمع[3].

و تحتل القافية المؤسسة **المرتبة الأخيرة** في شعر النابغة ، فقد وظفها في (220) بيتا ، أي بنسبة : 26.15 % من مجموع أبيات الديوان . أما عدد القصائد مؤسسة القوافي ، فقد بلغ تسعَ (9) قصائدَ ، أي بنسبة :28.12 % من مجموع القصائد ، و كلّها من بحر الطويل . و عدد أبياتها (203) أبيات ، بنسبة : 30.66 % من مجموع أبيات القصائد .

و في ما يلي نقدم ملخصا بتوظيف القوافي من حيث نوع الحروف في الديوان :

النوع	الديوان		القصائد			
	ع / أ	ن / أ	ع / قص	ن / قص	ع / أ / قص	ن/ أ / قص
المردفة	333	% 39.59	14	% 43.75	259	% 39.12
المجردة	288	% 34.24	09	% 28.12	200	% 30.21
المؤسسة	220	% 26.15	09	% 28.12	203	% 30.66
المجموع	841	% 100	32	% 100	662	% 100

و للوقوف على الخصائص الأسلوبية في توظيف القوافي من حيث نوع الحروف في شعر النابغة ، لجأنا إلى المقارنة بين توظيفها عنده في **مستوى القصائد** و بين امرئ القيس و زهير ، معتمدين رأي " ليو شبتزر Léo Spitzer " الذي يقترح « وضع عمل المبدع كلِّه في مقابل لغة عصره »[4]. و قد أفضت تلك المقارنة إلى النتائج الآتية [5]:

النوع	النابغة		امرؤ القيس		زهير	
	ع/ق	ن / أ	ع/ق	ن / أ	ع/ق	ن / أ
مردفة	14	% 39.59	13	35.79 %(2)	10	25.78 % (2)
مؤسسة	09	% 34.24	02	02.81% (3)	05	13.56 % (3)
مجردة	09	% 26.15	15	61.39 %(1)	21	60.65 % (1)
المجموع	32	% 100	30	% 100	36	% 100

و من خلال هذه المقارنة يبدو لنا أن القوافي المردَفة قد تصدّرت أنواع القوافي في شعر النابغة –دون أن تُحقّق سيطرة مطلقة– و التساوي في توظيف القافية المجرّدة و القافية المؤسسة.

---

[1] – سيبويه، الكتاب ، ج 4 ، ص 433. و الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب ، ص 546 . و ابن الأنباري ، أسرار العربية ، ص 359.

[2] – الكتاب ،ج4 ، ص 435 – 436 . و المفصل في صنعة الإعراب ، ص 548 . و أسرار العربية، ص 362.

[3] – ماريو باي ، أسس علم اللغة ، 78 . و إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 27 .

[4] – موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص37.

[5] – الرقم الذي بين قوسين يشير إلى ترتيب نوع القافية عند امرئ القيس و زهير .

أما عند امرئ القيس و زهير ، فنلاحظ طغيان القوافي المجردة على المؤسسة و المردفة ، كما نلاحظ الفرق الشاسع في توظيف هذه الأنواع من القوافي عندهما .

كما تكشف لنا هذه المقارنة حقيقةً مثيرةً ، و هي أن **معلقات الشعراء الثلاثة كانت من النوع الذي يحتل المرتبة الأولى في شعره** . فمعلقة النابغة [البسيط]:

عوجوا فحَيّوا لنُعْمٍ دمنة الدّار ، ماذا تُحيّون من نُؤيٍ و أح جار ؟ [1]

و معلقة امرئ القيس [الطويل] :

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ و منزِلِ بسقْطِ اللِّوى بيْن الدَّخول ، فَ حَوْمَلِ [2]

و معلّقةُ زهير [الطويل]:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفى دِمنَةٌ لمْ تكَلَّمِ بِحَوْمانَةِ الدَّرّاجِ ، فالمتَ ثَلَّمِ [3]

4 . **إنشاد القوافي و نظام المقاطع الصوتية** : سبق أن ذكرنا في مدخل هذا الفصل أن من الأسباب الموضوعية في صعوبة دراسة الإيقاع – و خاصة في الشعر القديم – جهلَنا بطريقة إنشاد الشعراء شعرهم ؛ فقد وصلنا مكتوبا مثله مثل بقية الآثار الأدبية . و لعل الباب الذي عقده سيبويه في كتابه بعنوان " باب وجوه القوافي في الإنشاد " ، لعله يكون لنا مُعينا على تبيّن الخصائص الإيقاعية في القافية التقليدية . فقد نص على أن العرب كانت تنشد قوافي الشعر بطريقتين : الأولى : الترنم ، و الثانية : عدم الترنّم .

الترنّم : قال : « أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما يُنوَّن ومالا يُنوَّن ؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت ، و ذلك قولهم و هو لامرئ القيس : " قِفاَ نَبكِ مِن ذِكْرَى حَبيبٍ ومَنْزِلي " ... و إنما ألحقوه هذه المِدَّةَ في حروف الروي ؛ لأن الشعر وُضع للغناء والترنّم فألحقوا كلَّ حرفٍ الذي حركتُه منه » [4].

عدم الترنم : أما إذا لم يريدوا الترنّم ، فإن الإنشاد يكون على ثلاثة أوجه :

---

[1] – الديوان ، ص 145 .

[2] – شرح ديوان امرئ القيس ، ص09 .

[3] – شرح شعر زهير بن أبي سلمى ، ص 09.

[4] – سيبويه ، الكتاب ، ج 4 ، ص 204 – 205 .

الأول : أهل الحجاز : يدَعون القوافي على حالها ما نُوِّن منها و ما لم ينوّن ؛ ليفرّقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء[1].

الثاني : أغلب بني تميم : يبدلون مكان المدّ نونا ، فيما ينوّن و ما لم ينوّن ، كقولهم : " يا أبَتا عَلَّكَ أو عَساكَن "[2].

الثالث : إجراء القوافي مجراها كما لو كانت في الكلام العادي و لم تكن قوافي شعر . قال : « سمعناهم يقولون لجرير " أقِلِّي اللَّوْمَ عاذِلَ والعِتابْ " ، و للأخطل : " واسْأَلْ بمَصقْلَةَ البَكْرِيِّ ما فَعَلْ " و كان هذا أخفّ عليهم » [3].

و على الرغم من ذلك فنحن لا نعلم يقينا كيف كان النابغة ينشد شعره ، و بالضبط كيف كان يقف على قوافيه [4]. و مع هذا سنحاول دراسة إيقاع تلك القوافي معتمدين طريقة الترنّم في الإنشاد ؛ لتبيّن أشكالها المقطعية ، و الوقوف على التّباين الإيقاعي بينها ، مع الاستعانة بالوجوه الأخرى في الإنشاد إذا ما كان ينتج عنها صورٌ للأشكال المقطعية .

إننا حينما ندرس قوافي الشعر العربي وفق نظام المقاطع الصوتية تتكشّف لنا أشكال مختلفة لكل نوع من أنواع القوافي ؛ ذلك أن التقطيع العروضي يسوّي بين الساكن ، و صوت المدّ ، و بين صوت المدّ الأصلي و صوت المدّ الناتج عن الإشباع .

4 .1 . **المتواتر** :/0/0 : بتحليل قوافي المتواتر وفق نظام المقاطع الصوتية تتكشّف لنا **خمسة** أشكال منه . و على العموم فإن قوافيه تتكون من مقطعين متوسطين يختلف نظامهما ، و نوعهما من قصيدة إلى أخرى (مردفة / مجردة – مطلقة / مقيدة) ، بل و في القصيدة نفسها بالنظر إلى نوع أصوات القافية (ساكن/ صوت لين أصلي/ صوت شبه لين ناتج عن الإشباع) .

و يمكننا حصر تلك الأشكال المقطعية في الآتي :

1) 0 ə : (متوسط مفتوح + متوسط شبه مفتوح) ، مثل :

– فقَّتْ عليها فاضْمَحلَّ طلولُها هُوجُ الرِّياحِ و ديمةُ الأمطار [5]

---

[1]- نفسه ، ج 4 ، ص 206 .

[2] – نفسه ، 206 – 207 .

[3] – نفسه ، ص 208 .

[4] – نرجح أنه كان ينشد قوافيه بالوجه الثالث، أي كما لو كان كلاما عاديا. ينظر المقطع (6) عيوب القافية.

[5] – الديوان ، ص 103 .

القافية : (طاري : 0 ə) ، و هي قافية مردفة ، مطلقة ، منتهية بصوت شبه لين .

2) 00 : (متوسطان مفتوحان) ، و منه :

– ودِّعْ أمامةَ إن أردْت رواحا و طَويْتَ كِشْحا دونهم و ج ناحا [1]

القافية : (ناحا : 0 0). جاءت القافية مردفة ، مطلقة ، منتهية بصوت لين .

3) θ 0 (متوسط مغلق + متوسط مفتوح) ، نحو :

– ألا من مبلغٌ عنّي خُزيما و زبّان الذي لمْ يرْعَ صهْري[2]

القافية : (صهري : θ 0) . و هي قافية مجردة ، مطلقة ، منتهية بصوت لين .

4) : θ ə (متوسط مغلق + متوسط شبه مفتوح) ، نحو :

– و من يتربّص الحَدَثانَ تَنْزلْ بمولاه عَوانٌ غيرُ بِكْرِ [3]

القافية : (بكْري :θ ə) و هي قافية مجردة ، مطلقة ، منتهية بصوت شبه لين .

هذه هي الأشكال المقطعية لقافية المتواتر التي وجدناها في شعر النابغة . و يمكن إضافة شكل آخر يحتمل وروده في هذا النوع من القوافي .

5) θθ (متوسطان مغلقان) هذا الشكل محتمل الوقوع في القوافي المقيدة مثل (منْكمْ θθ)

و نسجل ههنا ملحوظتين :

الأولى : إمكانية تحول (0 أو ə إلى θ) في غير الترنم ، على طريقة من كانوا ينشدون القوافي بالوقف على السكون .

أما الثانية ، فإن القافية المردفة تبدأ دائما بمقطع متوسط مفتوح (0) .

إن هذه الأشكال الإيقاعية للقوافي لا يكشفها التقطيع العروضي ، فالعروضيون ينظرون إليها على أنها من نوع واحد ، و هو المتواتر ، على الرغم من أن منها ما هو من القوافي المردفة و منها ما هو من القوافي غير المردفة (المجردة) ، لكن نظام المقاطع الصوتية يكشف الفروقَ الإيقاعيّة بينها ، فالقافية المردفة يختلف إيقاعها عن القافية المجردة ، ثم إن إيقاع المردفة بالياء يختلف عن المردفة بالواو على الرغم من إمكانية تناوبهما في القصيدة الواحدة ، بل إن الإيقاع قد يتغير من قافية بيت إلى

---

[1] – الديوان ، ص 72 .

[2] – الديوان ، ص 125 .

[3] – الديوان ، ص 125 .

البيت الذي يليه بالنظر إلى الصوت الذي قبل الردف (المردِف) ؛ إذ يتلوّن صوت اللين بلونه . و هاك بيتين متجاوين من قصيدة " طال الثواء " :

ب 3– قفَّتْ عليها فاضْمَحلَّ طلولُها هُوجُ الرِّياحِ و ديمةُ الأمـ طار[1]

ب 4– دارٌ لميَّةَ إذْ همُ لكَ جيرَةٌ هيْهاتَ منْكَ منازلُ الزّ وار

القافية في البيت الثالث (طاري) و في الرابع (واري) ، و لا شكّ أننا أحسسنا الفرق، فالألف في البيت الثالث قد تأثرت بصوت الطاء المفخم ؛ مما يصنع الفرق بين نغمتي القافيتين.

كما أن نهاية البيت قد تكون مقطعا متوسطا مفتوحا (0) أو متوسطا شبه مفتوح (ə) أو متوسطا مغلقا (θ) و لكلٍّ قيمتُه الإيقاعية .

و خذ مثالا من القصيدة نفسها :

ب 9– فحَلفتُ يا زُرعَ ابْنَ عمرٍو : أنّني رَجُلٌ يَشُقُّ على العدوّ ضراري

إننا لنحسّ بأن نهاية هذا البيت فيها قدر زمنيٌّ أطولُ من البيتين السابقين ، و إنما يرجع ذلك إلى أن قافية هذا البيت من الشكل (0 0) أما قافيتا البيتين الثالث و الرابع ، فمن الشكل (0 ə) .

و قد يتناوب هذان المقطعان في قوافي القصيدة الواحدة ، كما قد تتناوب الواو و الياء في القصيدة مردفة القوافي ، و إذا علمنا أن صوت ما قبل الرّدف يؤثر في الواو و الياء ، علمنا أن النغمة الإيقاعية في القصيدة التي عدّت قافيتها في العروض التقليدي من نوع واحد في الحقيقة لا تكاد تنحصر . و لْنلاحظ قوافي هذه الأبيات من قصيدة " ودع أمامة و التوديع تعذير ":

ب 9– لولا الهُمامُ الذي تُرْجى نَوافلُه ، لَقالَ راكبُها في عُصْبَةٍ : سيروا[2]

ب 10 –كأنّها خاضبٌ أَظْلافُهُ ، لَهِقٌ ، قَهْدُ الإهابِ ، تَرَبّتْهُ الزّنانيرُ

ب 11 –أصاخَ من نبْأَةٍ ، أصْغى لها أُذُناً ، صِماخُها بِدخيسِ الرّوقِ مس تورُ

لا شك أنك أحسست معي بأن قافية البيت الحادي عشر تتميز بنغمة خاصة عن سابقتيها ، و يرجع سبب هذا التميّز إلى (الواو). كما أنك شعرت بأن قافيةَ البيتِ التاسع أطولُ مُدّةً من لاحقتيها؛ لأنها من الشكل (0 0)، فهي تتكون من مقطعين متوسطين مفتوحين ، أما القافيتان التاليتان،فمن الشكل(0 ə)، فهما تتكونان من مقطع متوسط مفتوح، وآخر شبه مفتوح.

[1] – الديوان ، ص 103 .

[2] – الديوان ، ص 136 .

4. 2 . **المتدارك** : /0//0 : تتألف قوافي المتدارك من ثلاثة مقاطع صوتية : مقطعان متوسطان يفصل بينهما مقطع قصير ، و يختلف نظامها ، و نوع المقطعين المتوسطين من قصيدة إلى أخرى (مؤسسة / مجردة – مطلقة / مقيدة) ، بل و في القصيدة نفسها بالنظر إلى نوع أصوات القافية (ساكن / صوت لين أصلي / صوت شبه لين ناتج عن الإشباع) .

و يمكننا حصر أشكال قوافي المتدارك في الآتي :

1) 0 – 0 : (متوسط مفتوح + قصير + متوسط مفتوح) ، مثل :

– حَبَوْتُ بِها غَسّانَ إذ كُنتُ لاحِقاً   بِقَومي ، وَ إذ أَعيَت عَلَيَّ مَذاهِبي[1]

القافية : (ذاهبي : 0 – 0) و هي مؤسسة ، مطلقة ، منتهية بصوت لين .

2) θ – 0 : (متوسط مغلق + قصير + متوسط مفتوح) ، و مثاله :

– حان الرّحيلُ ، و لم تودّع مَهْدَدًا   و الصّبح و الإمساءُ منها موعدي[2]

قافية البيت : (موعدي : θ – 0) و هي مجرّدة ، مطلقة ، منتهية بصوت لين .

3) 0 – ə : (متوسط مفتوح + قصير + متوسط شبه مفتوح) ، ومنه :

– أهاجكَ من أسماءَ رسْم المنازل   برَوْضةِ نُعْمِيٍّ فذَات الأجاولِ[3]

القافية : (جاولي : 0 – ə) و جاءت مؤسسة ، مطلقة ، منتهية بصوت شبه لين .

4) θ - ə : (متوسط مغلق + قصير + متوسط مفتوح) ، مثل :

– أَتاني أَبَيْتَ اللّعْنَ أَنَّكَ لمتَني   وَتِلكَ الَّتي أُهتَمُّ مِنها وَأَنْصَبُ

القافية (أنصبو : θ – ə) و هي مجرّدة ، مطلقة ، منتهية بصوت شبه لين .

5) 0 – θ: (متوسط مفتوح + قصير + متوسط مغلق) ، و منه :

– ألا أبْلغا ذبيانَ عنّي رسالةً   فقد أصبحتْ عن منهج الحقِّ جائره[4]

القافية : (جائره : 0 – θ) : و جاءت مؤسسة ، مقيّدة .

---

[1] – الديوان ، ص 50 .

[2] – الديوان ، ص 94 .

[3] – الديوان ، ص 195 .

[4] – الديوان ، ص 129 .

6) θ – θ : (متوسط مغلق + قصير + متوسط مغلق) ، مثاله :

– و كنتَ ربيعًا لليتامى و عصمةً   فملْك أبي قابوس أضحى و قد نجَزْ [1]

القافية : (قدْ نَجَزْ : θ – θ) و هي قافية مجردة غير مؤسسة ، مقيدة .

7) ә – θ : (متوسط شبه مفتوح + قصير + متوسط مغلق) ، مثل :

– إنّ امرأ يرجو الخلود و قد يرى   سريرَ أبي قابوسَ يُعدى به عَجَزْ [2]

قافية البيت : (هِيْ عَجَزْ   ә – θ) و جاءت مجردة ، مقيدة .

ولعله اتضح لنا أن قوافي المتدارك التي عُدّت في العروض نوعا واحدا هي في الحقيقة أشكال مختلفة؛ إذ يختلف إيقاعها من شكل إلى آخر. وتلك الأشكال ناتجة عن أصوات القافية ، فمنها المؤسسة و منها غير المؤسسة (المجردة)، و منها المطلقة المنتهية بصوت لين و منها المنتهية بصوت شبه لين، ومنها المقيدة. وقد بيّنا الفرق في أثر تلك الخصائص الصوتية في إيقاع القافية في المتواتر.

4 . 3 . **المتراكب** : /0///0 : تتكوّن قوافي المتراكب من أربعة مقاطع صوتية : مقطعان متوسطان يفصل بينهما مقطعان قصيران . و يختلف نظامها ، و نوع المقطعين المتوسطين من قصيدة إلى أخرى ، و حتى في القصيدة نفسها بالنظر إلى نوع أصوات القافية (ساكن / صوت لين أصلي / صوت شبه لين ناتج عن الإشباع) .

و قوافي المتراكب كلها مجردة ؛ إذ لا تحتمل التأسيس و لا الردف . و يمكننا حصر قوافي المترادف في الأشكال المقطعية الآتية :

1) θ – – ә : (متوسط مغلق + قصير + قصير + متوسط شبه مفتوح) ، مثل :

– يا دارَ ميّةَ بالعَلْياءِ فالسّنَد   أَقْوَتْ و طالَ عليها سالِفُ الأَبَدِ [3]

القافية في البيت : (فُ لْأَبَدي : θ – – ә) و هي مطلقة منتهية بصوت شبه لين .

2) 0 – – ә (متوسط مفتوح + قصير + قصير + متوسط شبه مفتوح) ، مثل :

– لما رأى واشِقٌ إقْعاصَ صاحبه   و لا سبيلَ إلى عقلٍ ، و لا قَوَد [4]

قافية البيت : (لا قوَدي : 0 – – ә) وردت مطلقة منتهية بصوت شبه لين .

---

[1] – الديوان ، ص 158 .

[2] – الديوان ، ص 158 .

[3] – الديوان ، ص 76 .

[4] – الديوان ، ص 81 .

3) θ – – 0 (متوسط مغلق + قصير + قصير + متوسط مفتوح) ، مثل :

– ما قلتُ من سيّءٍ ممّا أُتيتَ به   إذاً فلا رفعتْ سوطي إليَّ يدي [1]

القافية : (ليْيَ يَدي : θ – – 0) و هي مطلقة منتهية بصوت لين .

4) 0 – – 0 (متوسط مفتوح + قصير + قصير + متوسط مفتوح) ، مثل :

– إلاّ مقالةَ أقْوامٍ شَقِيتُ بها   كانت مقالتُهم قَرْعا على كَبِدي [2]

و قافية البيت : (لى كَبِدي : 0 – – 0) و جاءت مطلقة منتهية بصوت لين .

5) ə – – 0 (متوسط شبه مفتوح + قصير + قصير + متوسط مفتوح) ، مثل :

– كادتْ تُساقِطُني رَحْلي و مِيثَرَتي   بذي المَجازِ ولم تُحْسِسْ به نَعَما [3]

القافية : (هي نَعَما : ə – – 0) و جاءت مطلقة منتهية بصوت لين .

6) ə – – ə (متوسط شبه مفتوح + قصير + قصير + متوسط شبه مفتوح) ، مثل :

– حتى تَراءَوهُ مَعصوما بلمّته   نقْع القنابلِ في عرنينه شَمَمُ [4]

قافية البيت : (هي شَمَمو : ə - - ə) و **هي** مطلقة منتهية بصوت شبه لين .

و من خلال هذا يتضح لنا أن قوافي المتراكب ستة أشكال مختلفة ، و يختلف إيقاعها من شكل إلى آخر . و قد ترد في القصيدة الواحدة أشكال مختلفة ، فالأشكال (1، 2 ، 3 ، 4) كلها من قصيدة " يا دار ميّة " ، فكيف لنا أن نصف بعد هذا إيقاع القافية في الشعر العربي بالجمود و بالرتابة ؟

ملحوظة : هناك أشكال أخرى تنتج عن طريقة الإنشاد ، و هي ناتجة عن بعض الأشكال السابقة ، و يمكننا عدّها صورا لها . فلو أنشدنا الشكل (2) بالوقوف على التنوين ، لتحوّل من (لا قوَدي : 0 – – ə) إلى (لا قوَدنْ : 0 – – θ) ، و لو وقفنا على السكون كما كان ينشد بعض العرب لتحوّل :(لا قوَدْ : 0 – θ) فيتحوّل المقطعان الأخيران إلى مقطع متوسط مغلق .
كما نسجل أيضا إمكانية تحول المقطعين الأخيرين إلى مقطع متوسط مغلق في الإنشاد بالوقوف على السكون في الشكل (6)، فلو قلنا: "في عِرْنينه شَمَمْ"، لكانت القافية(هي شَمَمْ:ə – θ) .

---

[1] – الديوان ، ص 86 .

[2] – الديوان ، ص 86 .

[3] – الديوان ، ص 219 .

[4] – الديوان ، ص243 .

و أخيرا نقدّم هذا الجدول الذي حاولنا فيه حصر **الأشكال المقطعية الأساسية** للقوافي الأكثر دورانا في الشعر العربي ، مع ملاحظة إمكانية ظهور صور لكلّ شكل من تلك الأشكال بحسب طريقة الإنشاد .

النوع	الأشكـــــــــــال							
المتواتر /0/0	ə 0	0 0	0 θ	ə θ	θθ	////	///
المتدارك /0//0	0 – 0	0 - θ	ə – 0	ə - θ	θ - 0	θ - θ	θ - ə
المتراكب /0///0	ə - - θ	ə - - 0	0 - - θ	0 - - 0	0 - - ə	ə - - ə	///

من هذا التحليل يبدو لنا أن تعليل كثير من المعاصرين – نقّادا و شعراء –الاتجاه إلى تنويع القوافي في الشعر المعاصر بالنّفور من النموذج المتّسِق اتّساقا تاما في القصيدة التقليدية [1] ليس أمرا مسلّما به ، بل إنّها أحكام تحتاج إلى نظر ؛ فقد رأينا الأشكال المقطعية التي يمكن أن ترد عليها القافية في أكثر القوافي تداولا (المتواتر و المتدارك و المتراكب) ، و أيقنا أن لكل شكل إيقاعه الخاص ، و أن أشكالا مقطعية مختلفة قد ترد في القصيدة الواحدة بالنظر إلى نوع القافية (مجردة / مؤسسة / مردفة — مطلقة / مقيدة) ، هذا زيادةً على النغمة الناتجة عن حذق الشاعر في توظيف أصوات قوافيه ، ما ينتج صوَراً لا حصر لها من النغمات .

و يبدو لنا أن الحاسَّة الإيقاعيّة العربية تؤمن بالتناسب النّغمي ؛ فلم تُنتَهَك القافية كليّةً ، و لم تتعدد ؛ إذ حافظت على الوزن ، بل و التزمت عدد المقاطع الصوتية في القافية ، و لكنها نوّعت في تلك المقاطع و ترتيبها ؛ مما أنتج أشكالا مقطعية متعددة للنوع الواحد من القوافي ، و صورا متنوعة للشكل الواحد .

5 . الخصائص الأسلوبيّةُ في أصواتِ القافية [2]: حدّد علماءُ العروض القافيةَ بستّةِ أحرف ، إلاّ أنها لا تجتمعُ كلُّها في بيتٍ واحد ، فأقصى ما يمكن اجتماعُه منها خمسةُ أحرُف . و قد جمعها صفيُّ الدّين الحِلّي (750 هـ) في قوله[من الكامل] :

مَجْرى القَوافي في حُروفٍ ستّةٍ كالشّمسِ تَجري في علُوِّ بُروجها [3]

[1] – ينظر، نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 14 ،2007 ، ص 59 – 60 .

[2] – نميّز بين الصوت بكونه حقيقة مادية ، و الحرف بكونه وحدة من النظام الصوتي اللغوي . ينظر ، تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص73-74.

[3] – موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 355.

تأسيسُها، و دَخيلُها مع رِدْفِها و رويُّها معَ وَصْلِها ، و خُروجِها

و نحن في هذا الموضع من البحث سنقف على ثلاثة منها: الروي ، و الردف ، و التأسيس، و نضيف إليها حرفين لم يتطرق إليهما علماء العروض ، وهما ما قبل الرّدف ، وما قبل التأسيس .

5 . 1 . **الرّويّ** :« هو الحرفُ الذي تُبنى عليه القصيدةُ ، و يُلتزمُ في كلِّ بيتٍ منها في موضعٍ واحد »[1]. و قد جعله بعضُهم القافيةَ نفسَها، ومنهم أبو العباس ثعلب ، و قُطرب [2].

لقد استخدم النابغة في ديوانه ثلاثة عشر (13) حرفا من حروف العربية رويا ، و قد كان توظيفها على النحو الآتي :

الرتبة	الروي	الأبيات	النسبة	الرتبة	الروي	الأبيات	النسبة
01	الراء	209	%24.85	02	الميم	127	%15.10
03	اللام	124	%14.74	04	الدال	116	%13.79
05	الباء	103	%12.24	06	العين	65	%07.72
07	النون	63	%07.49	08	الحاء	13	%01.54
09	التاء	09	%01.07	10	القاف	06	% 0.71
11	السين	03	% 0.35	12	الزاي	02	% 0.23
13	الهاء	01	% 0.11	**المجموع**		**841**	**% 100**

أما في القصائد ، فقد وظف تسعة (9) حروف ، جاءت على النحو الآتي :

الرتبة	الحرف	ع/ القصائد	ن/ القصائد	ع/أبيات القصائد	ن/ أبيات القصائد
01	الراء	09	% 28.12	173	% 26.13
02	الدال	04	% 12.5	116	% 17.52
03	اللام	04	% 12.5	90	% 13.59
04	الميم	04	% 12.5	86	% 12.99
05	الباء	04	% 12.5	81	% 12.23
06	النون	03	% 09.37	56	% 08.45
07	العين	02	% 06.25	44	% 06.64
08	التاء	01	% 03.12	09	% 01.35
09	الحاء	01	% 03.12	07	% 01.05
المجموع		**32**	**% 100**	**662**	**% 100**

و الملاحظ أن حرف **الراء احتل المرتبة الأولى في الديوان بنسبة فاقت الرّبع** ، متبوعا بالدال و اللام و الميم ، و الباء بنسبة 12.5 لكلّ منها ؛ و لذا سنخصّه بالدراسة بوصفه خاصّة أسلوبيّة في قوافي النابغة.

---

[1] – لسان العرب ، مادة "روى" ، ج14، ص349.

[2] – السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 236 .

الراء : صوت مجهور [1]، ذولقيٌّ (أو لثوي) يخرجُ من ذولق اللّسانِ ، متوسّطٌ لا شديدٌ ولا رخوٌ [2] ، و هو في معظم اللغاتِ مكرّرٌ Trill أوLap ينتُج في مُقدّمةِ اللّسانِ [3]. و هو كما تؤكّد الدراساتُ الحديثةُ من أكثرِ الأصواتِ الساكنةِ وضوحا في السّمع ، و أقربها إلى طبيعةِ أصواتِ اللّين[4]. و أهمُّ صفةٍ تُميّزُ هذا الصوتَ عن غيرهِ هي تكرّرُ طرقِ اللّسانِ للحنكِ عند النطقِ به[5].

و قد وظف هذا الحرف رويا كما أسلفنا في الديوان (209) مرات ، بنسبة 24.85 % من الأبيات . و استعمله النابغة (173) مرة رويا لقصائده، بنسبة 26.13 % .

و قد وظف في القصائد مكسورا (112) مرة ، بنسبة 64.73 % . و مفتوحا (41) مرة ، بنسبة 23.69 %. و مضموما (20) مرة، بنسبة 11.56 % .

و الأصل في الراء أنها صوت مفخّم ، و ترقق إذا جاءت مكسورة [6]. و معنى هذا أن 64.73 % من القصائد الرائية قد جاءت مرقّقة الروي .

إن الراء صوت يتميز بالرّشاقة لما فيه من تكرار ، و يزيده الكسر رشاقة لما يسِمُه بالترقيق ، و نجد له انسجاما مع موضوعات القصائد و العواطف المسيطرة عليها، و منها الغزل في معلّقته : و لْتأمل رشاقة و رقّة القافية في الأبيات الآتية :

ب 13–بيضاءُ كالشمس وافت يومَ أسعدِها لم تؤذِ أهلا ، و لم تُفحِشْ على جارِ[7]

ب 14–تَلُوثُ بعد افتضال البِرْد مئْزَرها لَوْثا على مثل دِعْص الرّملة الهاري

ب 15–و الطّيبُ يزداد طيبا أن يكون بها في جيد واضحَةِ الخدّين مِعْطارِ

---

[1] – المجهور في عرف القدامى هو الذي أشبع الاعتماد في موضعه ، و منع النفَس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد فيجري الصوت . و عند المحدثين هو ما تحرك معه الوتران الصوتيان . ينظر الكتاب ، ج 4 ، ص 434 . و ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، تحق حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط 2 ، 1993 ،ج1، ص60. و إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 59 – 60.

[2] – الشديد هو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه و لو مددته لم يجر ، و الرخو هو الذي يجري فيه الصوت . ينظر الكتاب ، ج4 ، ص 434 . و ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ج1 ، ص 61 . و إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغويّة ، ص59-60.

[3] – ماريو باي ، أسس علم اللغة ، ص 86 .

[4] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 27.

[5] – نفسه ، ص 60. و كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 345 .

[6] – نفسه ، 405 .

[7] – الديوان ، ص 145 .

ب 16–تَسقي الضّجيعَ إذا استسقى بذي أُشُرٍ عذْبِ المذاقةِ بعد النومِ مِخْمارِ

ب 17–كأنّ مشمولةً صِرْفا بريقَتِها من بعْد رقْدتها أو شَهْدَ مُشْتارِ

إننا نحسّ بأنّ للقافية علاقة وطيدة بالعمل الأدبي كلّه على رأي " كولردج Coleridge " الذي يرى بأن القصيدةَ الحقّة أو المشروعةَ هي « التأليفُ الذي يكون فيه للقافيةِ و الوزنِ صلةٌ عضويّةٌ بالعملِ كلِّه »[1].

إنه الانسجام بين صوت الراء المكسورة المرققة ، مع مشاعر الحب الرقيقة ، و رقّة و رشاقة " نُعْم " خصرِها ، وجيدِها ، و خدّيها ... بل و عذوبة ريقها الأشهى من الشّهْد و من المدام .

و قد استعمل النابغة الراء المكسورة رويا في الهجاء و المدح و النصح و التحذير ، و هي في كل ذلك تتسم بالرشاقة ؛ فهو في هجائه يحقّر خصمه دون أن يُفحش القول ، و الراء المكسورة برقتها تنسجم مع ذلك ، فانظر إلى هذا الهجاء :

ب 8– نبِّئْتُ زُرْعةَ و السّفاهةُ كاسْمها يُهدي إليَّ غ رائبَ الأشعارِ

ب 9– فحَلفتُ يا زُرعَ بنَ عمرٍو ، أنّني رَجُلٌ يَشُقُّ على العدوّ ضِراري

ألا تجد انسجاما بين الراء المكسورة و موضوع القصيدة ؟ ألم يحقّر خصمه بأن رخّم اسمه في النداء " يا زرعَ " ؟

و هو بتوظيفه الراء المكسورة في مدحه و نصحه ، و حتى تحذيره رقيق متودّد [2] ، و لعل هذا انعكاس للترّف و الحضارة التي عاشها النابغة في قصور المناذرة و الغساسنة ، فقد كان –كما روي – يأكل و يشرب في آنية الذهب و الفضة [3] .

– **تفخيم الراء** : وظف الشاعر الراء رويّا مفتوحا في قصيدتين : الأولى " كتمتُكَ ليلاً بالجمومين" [4] في مدح النعمان بن المنذر و الاعتذار إليه ، و قد أنشدها الشاعر ، و النعمان مريض ، و مما جاء فيها :

ب 4– ألَمْ ترَ خيرَ النّاسِ أصبح نعشُه على فتيةٍ ، قد جاوز الحيَّ ، سائرا ؟

ب 5– و نحنُ لديه نسأل الله خُلده ، يَرُدُّ لنا مُلكاً ، و للأرضِ عامرا

---

[1] – يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص 168 .

[2] – ينظر القصائد في الديوان ، ص 103 ، و ص 120 ، و ص 127 .

[3] – الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها ، ص 155 .

[4] – الديوان ، ص 115 .

ب 6- و نحن نُوَجّي الخُلد إن فاز قِدْحُنا ، و ن رْهبُ قِدْح الموتِ إن جاء قامرا

ب 7- لكَ الخيرُ إن وارتْ بكَ الأرضُ واحدا و أصبح جَدُّ الناس يَظلعُ ، عاثرا

ب 8- و رُدّت مطايا الرّاغبين ، و عُرّيَتْ جيادُكَ ، لا يُخْفي لها الدّه رُ حافرا

لقد تكررت الراء في هذه الأبيات الخمسة عشرين (20) مرة ، ثلاث(3) مرات في كل بيت من الأبيات الثلاثة الأولى ، و أربع (4) مرات في البيت السابع ، لتبلغ ذروتها في البيت الثامن، حيث وظفت سبع (7) مرات . و قد فُخّمت ثماني عشرة (18) مرة.

و الراء المفخمة في الحشو بهذا القدر ترتبط ارتباطا صوتيا وثيقا بالقافية ، و الكل ينسجم تمام الانسجام مع موضوع القصيدة ، فلئن كان النعمان مريضا محمولا على نعش ؛ لأنه سقيم لا يقوى على الوقوف على قدميه ، فإنه يبقى الملكَ المهيبَ النافذةَ أوامرُه ، المرجوّةَ عطاياه ...

و القصيدة الثانية " ألا أبلغا ذبيان " التي نظمها في عتاب بني مرّة [1] :

ألا أبْلغا ذبيانَ عنّي رسالةً ، فقد أصبحتْ عن منهج الحقِّ جائرَه

لقد جاءت قافية الطويل مقيّدة في هذه القصيدة منتهية بهاء وصل ساكنة بعد حرف روي ملتزم ، فحسنت [2] ، و كانت الراء المفتوحة المفخّمة رويا ، و بعدها هاء الوصل الساكنة . و الراء بتكرارها ، و جهرها و تفخيمها تبلغ قمة الإسماع ، خاصة أنها سبقت بصوت مدّ و لين (الألف) ، فالشاعر يريد أن يوصل صوته ، و يبلّغ رسالته إلى قومه ، و إنّ العَنَت الذي يجده منهم لَمتعِب ؛ فوصَل كلَّ ذلك الجهر بصوت الهاء الساكنة المهموسة ، ليصوّر حرارة الألم الذي جعله يتأوّه مما يعانيه .

5 .1 .1.**الوضوح السمعي في الروي**: يتّسم الرّوي في شعر النّابغة بصفة الإسماع الناتج عن:

- **توظيف الأصوات المجهورة رويا** : وظف النابغة الروي المجهور في ديوانه (809) مرات، بنسبة بلغت 96.19 % ، و المهموس (32) مرة ، بنسبة : 03.80 % .

---

[1] - الديوان ، ص 129 .

[2] - عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 44.

- **توظيف الأصوات الأوضح في السمع رويا** : حيث نجد أربعة (4) من حروف الروي الخمسة التي احتلت الصدارة (الراء ، و الميم ، و اللام ، و الباء) مما يُسمى بحروف الذّلاقة الستة ؛ إذ يُعتمد عليها بذلق اللسان (صدره وطرفه)[1].

و يرى المحدثون أن الراء ، و الميم ، و اللام تتميّز بوضوحها في السمع [2] ، و هي من هذه الناحيةِ تشبه أصواتَ اللّين [3]. و لا نغفل أن نسجل ههنا بأن الحروف الخمسة التي استأثرت بنسبة 78.12 % من روي قصائد النابغة(الراء و الدال و اللام و الميم و الباء) تخرج كلّها من أدنى الجهاز الصوتي . و قد سبق أن لاحظ مُحَمَّد الهادي الطّرابلسي أنّ الرّويَّ في الشّعر العربي عامّةً يتميّزُ بثلاثِ نزعاتٍ : الأولى : خروجه من أدنى الجهاز الصوتي ، و الثانية : تخيُّرُه من الحروف الشائعةِ في آخرِ الكلماتِ العربيّة ، و الأخيرة : اتّصافه بالوضوح السّمعي [4].

5 . 1 .2 . **القوافي الذلل** : قسّم علماء القوافي القوافي إلى : ذُلُل ، و نفُر ، و حوش[5].

الذلل : الباء ، والتاء ، والدال ، والراء ، والعين ، و الميم ، و اللام ، و الياء المتبوعة بألف الإطلاق، و النون غير المشدّدة .

و قد امتطى الشاعر القوافي الذّلل في إنشاد ثلاثين (30) قصيدة من قصائده الاثنين و الثلاثين ، و إن كانت العين « فيها شيء من العسر مقارنة بغيرها من الذلل »[6]. فهي صوت يخرج من وسط الحلق ، مجهور ، متوسط بين الشدة و الرخاوة ، احتكاكي [7] .

و قد وظفت العين رويا لقصيدتين مؤسستين، جاءت مضمومة في الأولى "عفا ذو حسًا "[8] و موضوعها الاعتذار للنعمان ، و هجاء مُرّة بن قريع . و استعملت رويا مكسورا في قصيدة من تسعة أبيات " ليهنأ بني ذبيان " [9].

---

[1] - ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ج 1، ص 64 .

[2] - كمال بشر ، علم الأصوات ، ص358 . و إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص27 .

[3] - نفسه ، ص 58.

[4] - مُحَمَّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص46.

[5] - عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 47 و ما بعدها .

[6] - نفسه ، ج 1 ، ص 47 .

[7] - كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 213 .

[8] - الديوان ، ص161 .

[9] - الديوان ، ص 171 .

و لنقف قليلا عند قافية القصيدة الأولى ؛ إذ نجد في توظيف العين رويا انسجاما مع موضوع القصيدة ؛ فهو صوتٌ حلْقيٌّ فيه عسْر جاء مضموما ، فصارت أبيات القصيدة تنتهي بما يشبه العواء (عو) ، فالشاعر متألم تألّمَ الملدوغ مما لحقه من وعيد النعمان :

- وعيدُ أبي قابوسَ في غيرِ كُنهه ، أتاني و دوني راكِسٌ ، فالضّواجعُ
- فبِتُّ كأنّي ساورَتني ضئيلةٌ من الرُّقْشِ في أنْيابِها السُّمُّ ناقعُ

و إننا لنجد للعين حضورا في القصيدة ، أليس الأعداء الوشاة " أقارع عوف " ؟

- لَعَمري ، و ما عَمري عليّ بهيّن ، لقد نطقتْ بُطْلاً عليَّ الأقارِعُ
- أقارِعُ عوفٍ ، لا أُحاوِلُ غيرها ، وُجوهُ قرودٍ تَبْتَغي من تُجادِعُ

5. 2 . **الردف** : أحد حروف اللين الثلاثة (الألف ، أو الواو ، أو الياء) متصلا بحرف الروي لا يفصل بينها و بين الروي حرف [1] .

و قد وظف النابغة الردف في قصائده على النحو الآتي :

الردف	ع / ق	ع / أ	النسبة
الألف	09	190	%73.35
الياء	05	35	%13.51
الواو		34	%13.12
المجموع	14	259	% 100

و الملاحظ طغيان استعمال الألف ردفا ، و التقارب الشديد بين توظيف الياء و الواو ، حتى إنه ليبلغ حد التطابق في قصيدة " كأني لدى النعمان "[2] . و الألف اتّسع مخرجُها عن أختيها : الواو الواو و الياء[3] ؛ مما يجعلها أكثر إسماعا .

5. 3 . **ما قبل الردف (المُرْدِف)** : لم يسمّ علماء القوافي هذا الحرف ، و غفلوا عنه ، على الرغم من أنهم سموا حركته حذوا [4] . و إن له لوظيفةً إيقاعية ، و يتّضح دوره في تلوين صوتِ الردف نفسه ، « فإذا جرّبنا نطق : (عا ، ضا ، سي ، ري ، عو ، غو ، سو، را...) ، فإننا دون شك سنلحظ أن أصوت الألف و الياء و الواو قد تأثرا بصوت الحرف الذي قبلهما .

---

[1] - ينظر موسى الأحمدي ، ، المتوسط الكافي ، ص364 .

[2] - الديوان ، ص 50.

[3] - الكتاب ،ج4 ، ص 435 - 436 . و المفصل في صنعة الإعراب ، ص 548 . و أسرار العربية ، ص 362.

[4] - موسى الأحمدي ، المتوسط الكافي ، ص 371 .

و الصوت الذي قبل الرّدف مع الردف يكوّنان مقطعا صوتيا متوسّطا مفتوحا (صامت + صوت مدّ) ، و« للصوت السّاكن قيمةٌ في القافية من حيث إنّه يُلوّنُ الصوتَ الليّنَ الذي يليه »[1]. و لذلك كان هذا الحرف جديرا بأن يُسمّى **"المُرْدِف"** ؛ نظرا لدوره في تلوين حرف الردف[2].

و قد بلغت الأصوات المجهورة الموظّفة مردِفا في قصائد النابغة (172) صوتا ، بنسبة 66.40 % ، أما المهموسة ، فقد بلغت(87) صوتا ، بنسبة 33.59 % .

و إذا اعتمدنا متوسط تكرار حرف المردِف (10) على اعتبار أن عدد القوافي المردفة (259) مقسومة على عدد الحروف المستعملة مردفا ، و جدنا أن (11) حرفا قد تجاوز توظيفها مردفا المتوسط . و نورد تلك الحروف التي احتلت الرتب الأولى ملخّصة في هذا الجدول :

المرتبة	الصوت	العدد	النسبة	المرتبة	الصوت	العدد	النسبة
01	الميم	24	%09.26	02	الراء	22	%08.49
03	الواو	17	%06.56	04	الباء	15	%05.79
05	الجيم	15	%05.79	06	اللام	15	%05.79
07	النون	15	%05.79	08	الفاء	13	%05.01
09	التاء	11	%04.24	10	الياء	11	%04.24
11	العين	11	%04.24				

و نلاحظ أن أربعة منها (الباء ، و الجيم ، و اللام ، و النون) قد تكررت (15) مرة ، و ثلاثة أخرى (التاء ، و الياء ، و العين) قد تكررت إحدى عشرة (11) مرة .

و نسجل أيضا أن تلك الحروف(11) تخرج كلها من أدنى الجهاز الصوتي(ما عدا العين) .

كما نسجّل أيضا حضور أحرف الذلاقة الستة ، حيث فاق تكرارها مُردِفا المتوسط .

و كل تلك الخصائص قد أسهمت في وسْم القوافي بميسم الإسماع .

و لا يفوتنا أن نذكّر بتلوينها صوتَ الرّدف بلونها ؛ فالراء – مثلا – قد لوّنت الألف بعدها بالتفخيم ، في مثل قوله :

– حتّى استقلَّ بجمْعٍ ، لا كِفاءَ له ،   يَنْفي الوحوشَ عن الصّحراءِ **جرّار**

و اللام وسمت الردف بالترقيق ، في مثل قوله :

– نهضْتُ إلى عُذافِرَةٍ صَموتٍ   مُذَكَّرةٍ تجِلُّ عن **الكَلال**

---

[1] – شكري مُحَّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص130.

[2] – مُحَّد بن يحي (قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية) ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، جامعة مُحَّد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، ع5 ، جوان 2009 ، ص 365 .

5 . 4 . **ألف التأسيس** : و هي « ألفٌ لازمةٌ بينها و بين الرّويّ حرفٌ واحدٌ متحرّك» [1] .
وجاء في لسان العرب : « و إنما سُمّي تأسيسا ؛ لأنه اشتُقّ من أُسِّ الشيء . قال ابنُ جنيّ : ألفُ التأسيس كأنها ألفُ القافيةِ ، وأصلُها أُخِذ من أُسِّ الحائط و أساسه وذلك أن ألف التأسيس لتقدُّمِها والعنايةِ بها والمحافظةِ عليها كأنها أُسُّ القافية »[2].
و الألفُ تخرجُ من أقصى الحلق [3]، و هي حرفُ مدٍّ و لين اتّسع مخرجُها عن أختيها : الواو و الياء[4] . و صفةُ اللّين فيها تجعلُها أكثرَ الأصواتِ وضوحا في السمع[5].
وظفت ألف التأسيس (220) مرة في الديوان ، بنسبة 26.15 % من مجموع القوافي . كما استعملت في (9) قصائد مجموع أبياتها (203) ، أي بنسبة 30.66 % من أبيات القصائد .
5 . 5 . **ما قبل التأسيس (المؤَسِّس)**: لم يعتنِ العروضيّون بالحرف الذي قبل ألفِ التأسيس على الرّغم من أنّهم عدّوه أحدَ حروف القافية ، و ليس أدلَّ على إهمالهم إيّاهُ من أنّهم لم يضعوا له اسماً ، بينما سمّوا حركتَه "رسّا "[6] . ولعلّ سببَ ذلكَ الإهمال يرجع إلى كونه ليس من الحروف التي تُلتزَمُ في القافية ؛ فعنايتُهم بتتبُّع العيوب التي تلحقُ القوافي أنساهم قيمةَ هذا الحرف.
و إنّ لهذا الحرف لتأثيراً كبيراً في تلوينِ صوتِ ألفِ التأسيس . ولنُرهف أسماعنا ونُقارن صوتَ الألف في : (وا ، يا ، ظا ، را ، سا...) . ألسنا نلحظُ أنّ صوتَ الألف قد تلوّنَت بصفةِ الصوتِ الذي قبلها ؟ إن المؤسِّسَ مع ألف التأسيس — مثل المردف و الردف - يكوِّنان مقطعا صوتيا متوسّطا مفتوحا (صامت + صوت مدّ) ، و تبرز وظيفة المؤسس الإيقاعية في القافية في تلوين صوت المد بعده[7].
و نظراً لأَهمّيّة هذا الحرف رأينا أنه جديرٌ بأن يُسمّى "المُؤَسِّس " نظرا لدوره في تلوين ألف التأسيس [8] .

[1] - موسى الأحمدي ، المتوسّط الكافي ، ص 366.
[2] - لسان العرب ، مادة " أسس" ، ج 6 ، ص 7 .
[3] - الكتاب ، ج 4 ، ص 433. و المفصل في صنعة الإعراب ، ص 546 . و أسرار العربية ، ص 359.
[4] - الكتاب ،ج4 ، ص 435 - 436 . و المفصل في صنعة الإعراب ، ص 548 . و أسرار العربية ، ص 362.
[5] - ماريو باي ، أسس علم اللغة ، 78 . و إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 27 .
[6] - السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 239 . و موسى الأحمدي ، المتوسّط الكافي ، ص 372.
[7] - شكري محمّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص 130.
[8] - محمّد بن يحي (قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية) ، ص364 .

و قد وظّفت الأصوات المجهورة مؤسِّسا (133) مرة ، بنسبة 65.51 % من مجموع القصائد المؤسسة . أما المهموسة ، فقد استعملت (70) مرة ، أي بنسبة 34.48 % .

و إذا اعتمدنا متوسط التكرار (08) على اعتبار أن عدد القوافي المؤسسة (203) مقسومة على عدد الحروف المستعملة مؤسِّسا ، و جدنا أن سبعة (7) حروف قد تجاوز توظيفها مؤسسا المتوسط ، و هي : الواو ، ثم النون ، ثم الراء ، ثم السين ، ثم الصاد ، ثم الجيم ، ثم القاف . و نورد توظيفها ملخصا في الجدول الآتي :

الرتبة	الصوت	العدد	النسبة	الرتبة	الصوت	العدد	النسبة
01	الواو	37	18.22 %	02	النون	23	%11.33
03	الراء	15	%07.38	04	السين	11	%05.41
05	الصاد	10	%04.92	06	الجيم	10	%04.92
07	القاف	09	%04.43				

و الملاحظ أنها تخرج كلها من أدنى الجهاز الصوتي (ما عدا القاف) ، و أن أربعة منها مجهورة . كما نلاحظ أن الواو وهي نصف حركة semi vowl [1] قد احتلت المرتبة الأولى بنسة: 18.22% ، تليها النون ، فالراء بمجموع نسبة 18.71 % . و هما صوتان ذولقيان [2] يتميزان بالوضوح السمعي[3] .

وكل تلك الخصائص تسهم في وسْم القافية بقوّة الإسماع . إضافة إلى تلوين ألف التأسيس بلونها ؛ فالراء و الصاد – مثلا – تلوّنان الألف بعدهما بالتفخيم ؛ إذ إن الحركات الطويلة ليست مفخّمة و لا مرققة بذاتها ، و إنما يرجع ذلك إلى السياق الصوتي [4] ، في مثل قوله :

– تَعاوَرها الأرْواحُ يَنْسِفْن تُرْبَهَا ، وكلُّ مُلِثٍّ ذي أَهاضيبَ **راعِد**

– حَلَفتُ يَميناً غَيرَ ذي مَثَوِيَّةٍ وَ لا عِلمَ إلّا حُسنُ ظَنٍّ **بِصاحِبِ**

فقد وسمت الراء و الصاد ألف التأسيس بصفة التفخيم . أما السين ، فقد وسمتها بالترقيق في مثل قوله :

– توهّمتُ آياتٍ لها ، فعَرَفتُها لِسِتّةِ أعوامٍ ، و ذا العامُ سابعُ

---

[1] – كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 368 .

[2] – ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ج 1 ، ص 64 .

[3] – كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 358 .

[4] – نفسه ، ص 413 .

6 . **عيوب القافية** : ذكر علماء القوافي عيوبا كثيرة للقوافي [1]. ويعدّ الإقواء أكثرَ تلك العيوب ورودا في الشعر . قال الأخفش « و قد سمعت مثل هذا من العرب كثيرا ما لا يُحصى ، قلّ قصيدة ينشدونها إلا و فيها إقواء ، ثم لا يستنكرونه ؛ و ذلك لأنه لا يكسر الشعر »[2].

و الإقواء هو اختلاف حركة الروي في القصيدة الواحدة بالضم و الكسر [3]. و قد ورد في شعر النابغة في غير ما موضع.

و قد جاء الإقواء في قصيدة " أهاجك من سعداك " [4] :

ب 12– أصَابَ بني غَيَظٍ ، فأضحوا عباده و جَلّلَها نُعمى على غيرِ واحدِ

ب 13– فلا بدّ من عوجاءَ تَهوي براكبٍ إلى ابن الجُلاَح ، سيرُها الليلَ **قاصدُ**

و في قصيدة " أمن آل ميّة " [5] في أكثر من موضع :

ب 1– أمن آلِ ميّة رائحٌ أو معتد عجلانَ ذا زادٍ ، و غيرَ مزوَّدِ

ب 3– زعم الغُدافُ بأنّ رحلتنا غدا و بذاك خبّرنا الغُرابُ الأسودُ

و تروي كتب الأدب أن النابغة لما حلّ بيثرب هابوه أن يعيبوه بذلك ، فدفعوا إليه بجارية تغني شعره ، و أمروها أن تمدّ الروي ، ففطن لذلك العيب فغيّره إلى " و بذاك تَنْعابُ الغرابِ الأسودِ " [6].

[6]. و قال عاصم البطليوسي « و يروى الأسودِ بالخفض ، على أن يكون أراد الأسوديّ ؛ لأن الصفات قد يُزاد عليها ياء النسب »[7].

كما ورد في القصيدة نفسها :

ب 19– بمُخضّبٍ رَخْصٍ كأنّ بنانَه عنَمٌ ، يكاد من اللّطافةِ يُعقَدُ

---

[1]– أحصينا من عيوب القافية لدى النابغة: الإقواء ، و الإيطاء ، و التضمين ، و سنقف عند الإقواء فقط ؛ لعلاقته بالإيقاع.

[2]– إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، ص365 .

[3] – التبريزي ، الكافي ، ص 160 . و أحمد سليمان ياقوت ، التسهيل في علمي الخليل ، ص 128 . و إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، ص363 .

[4]– الديوان ، ص 91 .

[5]– الديوان ، ص 93 .

[6]– ينظر أبو الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، تح ، إحسان عباس و إبراهيم السعافين و بكر عباس ، دار صادر ، بيروت، ط 2 ، 2004 ، ج 11 ، ص 9 .

[7]– عاصم البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج 1 ، ص 315 .

فغيّره ، و قال : « عنَمٌ على أغصانه لم يُعقدِ »[1].

كما وقع الإقواء أيضا في قصيدة "قالت بنو عامر"[2] :

ب 4- إنّي لأخْشى عليكم أن يكونَ لكم من أجْل بَغْضائهم يَوْمٌ كأيامِ

ب 5- تبْدو كواكبُه و الشّمسُ طالعةٌ لا النّورُ نورٌ ولا الإظْلامُ **إظْلامُ**

و قد أرجعت الباحثة "مليكة طويل" الإقواء في شعر النابغة إلى اختلاف الرّواة ، حيث تقول : « أظن أن الجواب القريب إلى المنطق هو أن الإقواء في شعر النابغة من اختلاف الرواة و نقَلة الشعر و الحُفّاظ ، خصوصا أن قصيدته الدالية بلغت من الشهرة شأوا بعيدا و حيكت حولها الأساطير»[3]. إلا أننا نرى أن هذا التعليل لا يستند إلى دليل علميّ مقنع ، فهو مجرّد افتراض.

و نرجّح أن يكون سبب وقوع النابغة في هذا العيب كونه كان يقف في شعره على السكون ، فقد أورد سيبويه في " باب وجوه القوافي في الإنشاد " أن من العرب من كان يجري القوافي مجراها كما لو كانت في الكلام العادي و لم تكن قوافي شعر[4] ، أي إنّهم كانوا يقفون على السكون .

و مما يزيدنا اقتناعا بأن النابغة كان يقف في قوافيه على السكون ، أنه لو كان ينشد شعره مترنّما لما وقع في ذلك العيب ؛ فهو لم يتفطّن إلى ذلك العيب إلا في يثرب بعد أن غنّت الجاريةُ شعره و مدّت حركة الروي .

و قد أورد سيبويه أن أهل الحجاز كانوا يدعون القوافي ما نُوِّن منها وما لم يُنَوَّن على حالها في الترنم ؛ ليفرّقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء[5]. ثم إن حسان بن ثابت الأنصاري قد تطاول على النابغة في سوق عكاظ لما فضل عليه الخنساء ، و لكن النابغة زجره قائلا : « يا بن أخي أنت لا تحسن أن تقول :

---

[1]- أبو الفرج الإصفهاني ، كتاب الأغاني ، ج11 ، ص9. و البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج 1 ، ص320 .

[2]- الديوان ، ص 288 .

[3]- مليكة طويل ، ظواهر لغوية و معجمية في شعر النابغة الذبياني ، رسالة مقدمة لنيل دبلوم الدراسات العليا في تخصص الأدب القديم ، إشراف د . عبد العالي الودغيري ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، المملكة المغربية ، 1994 – 1995 ، ص 121 .

[4] - سيبويه ، الكتاب ، ج 4 ، ص 208 .

[5] - نفسه ، ج 4 ، ص 206 .

فإنّكَ كاللّيلِ الذي هو مُدْرِكِي   و إنْ خِلْتُ أن المُنتأى عَنكَ واسِعُ

خَطَاطِيفُ حُجْنٌ في حِبالٍ مَتينَةٍ   تَمُدُّ بها أيْدٍ إليكَ نَوازِعُ »[1]

و قد كان حريٌّ بحسان — و هو في ذلك الموقف - أن يواجهه بذلك العيب ، و لكنه لم يفعل . « و يظهر أن الأذواق الجاهلية كانت تقبل هذا ، و لعلّ السبب في قبولها له أنهم كانوا يقفون كثيرا بالسكون في القوافي المطلقة ، فيقولون : مزوّدْ ، و الأسودْ » [2].

و في آخر هذا المطلب يمكننا إقرار مجموعة من النتائج :

1 . الأشكال المقطعية للقوافي الأكثر دورانا في الشعر العربي (المتواتر ، و المتدارك ، و المتراكب) كثيرةٌ تبلغ في مجموعها ثمانية عشر (18) شكلا . و ينتج عن كلّ شكل من تلك الأشكال صورٌ ؛ مما يجعل فكرة رتابة القافية التقليدية أمرا ليس مسلما به .

2 . إيثار النابغة القافية المردفة بالألف ، و الراء رويّا مكسورا . و قد جسّد ذلك في قصيدته " عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار " التي عدّها أبو زيد القرشي (170 هـ) ضمن المعلقات ، و قد بلغت ستةً و أربيعين بيتا من البسيط . و هي ثاني أطول قصيدة في الديوان . و تأتي بعدها القافيةُ المجرّدة ، و الدال رويا مكسورا ، و قد جسّدها في قصيدته " يا دار مية " التي عدّها بعضهم من المعلقات ، و قد كانت أطول قصائد الديوان ، حيث بلغت خمسين بيتا .

3 . كما نسجّل أيضا قوّة الإسماع في القوافي الذي نتج عن :

- أصوات المد و اللين (الردف و التأسيس) .

— توظيف الأصوات المجهورة رويا ، و مُرْدفا و مؤسِّسا .

— توظيف الأصوات الأوضح في السمع (الراء ، و اللام ، و الميم).

4 . ظاهرة الإقواء التي يعدّها العروضيون من عيوب القوافي ناتجة في شعر النابغة عن كونه كان يُنشد شعره بالوقوف على السكون ، و هو وجهٌ من أوجه إنشاد العربِ القوافي في غير الترنّم .

---

[1] - أبو الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، ج 11 ، ص 7 .

[2] - عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 35 .

المبحث الثاني

الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الداخلي .

* الخصائص الأسلوبية في الصوت المعزول.
* الخصائص الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ.

المطلب الأول
الخصائص الأسلوبية في الصوت المعزول.

لا يُبنى الإيقاع الشِّعريّ على الوزنِ و القافيةِ و حسب ، « فللشّعرِ ألوانٌ من الموسيقى تعرضُ في حشوهِ »[1]. و تلك الألوانُ هي التي يدعوها النّقادُ المحدثون الإيقاع الداخلي ، أو الموسيقى الدّاخلية .

و يُبنى الإيقاع الداخليّ على جانبين هامين :« اختيارُ الكلماتِ و ترتيبُها ، والمواءمةُ بين الكلماتِ و المعاني التي تدلُّ عليها »[2].

و قد صبَّ القدماءُ اهتمامَهم على الإيقاع الخارجيّ مُمثَّلاً في الوزنِ و القافيةِ ، و لم يلتفتوا إلى الإيقاع الدّاخليّ إلاّ لِماما في معرضِ اهتمامهم بالبديع في البيتِ المفرد،لا في العمل الأدبيّ كلِّه.

و قد أشار الجاحظُ(255 هـ) إليه دون أن يُسمّيَه ؛ حيث يقول :« و أجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاءِ ، سهلَ المخارجِ ، فتعلَم بذلك أنه قد أُفرِغ إفراغاً واحداً ، وسُبِك سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان ... وكذلك حروفُ الكلام وأجزاءُ البيت من الشِّعر ، تراها متَّفقةً مُلْساً ، وليِّنةَ المعاطفِ سهلة ؛ وتراها مختلفةً متباينة ، و متنافرةً مستكرَهَة ، تشقُّ على اللسان وتكُدُّه ، والأخرى تراها سهلةً ليّنة ، ورَطْبةً مُتَواتية ، سلِسةَ النِّظام ، خفيفةً على اللِّسان حتى كأنَّ البيتَ بأَسْرِه كلمةٌ واحدة ، و حتّى كأن الكلمةَ بأسرها حرفٌ واحد »[3].

و كان حازم القرطاجنّي(684 هـ) أيضاً من الذين تنبّهوا إلى الإيقاع الدّاخليّ ؛ إذ يقول في طرُقِ العلمِ بتحسينِ هيئاتِ العباراتِ : « ومن ذلك حسنُ التأليفِ و تلاؤمه . و التلاؤمُ يقع في الكلام على أنحاء : منها أن تكونَ حروفُ الكلامِ بالنظر إلى ائتلاف بعضِ حروفِ الكلمةِ مع بعضٍ ، و ائتلاف جملةِ كلمةٍ مع جملةِ كلمةٍ تُلاصقُها منتظِمةً في حروفٍ مختارةٍ ، متباعِدةِ المخارجِ مرتّبةٍ الترتيبَ الذي يقعُ فيه خفّةٌ و تشاكلٌ ما »[4].

أمّا المحدَثون فقد أوْلوا الإيقاع الدّاخليَّ عنايةً بالغة ؛ مركّزين على دوره الوظائفيِّ المميّزِ[5].

---

[1] – محمّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص19.

[2] – محمّد عارف حسين ، و حسن علي محمّد، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث) ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، 2000 ، ص 13 .

[3] – الجاحظ ، البيان و التبيين ، ج1 ، ص66 – 67.

[4] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص222.

[5] – محمّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص21.

و قد دعوا إلى دراسةِ الأصواتِ لا الأوزان . و هم يرون أنّ دراسةَ خصائصِ الأصواتِ التي تُكوّن الوزنَ الشّعريَّ يُمكِن أن تَكون دراسةً علميّةً خالصةً ؛ لأنها – كسائرِ البحوثِ الفيزيائيّةِ – تقوم على عزلِ صفةٍ من صفاتِ المادةِ ، و من ثَمَّ تُخضعها للقياس[1].

وقد كان لغويّونا القُدامى يؤمنون إلى حدٍّ بعيدٍ بدلالةِ الألفاظِ على المعاني ، و رائدُهم في ذلك " أبو الفتح عثمانُ بنُ جنّي" (392 هـ) ؛ فقد عقد في كتابه " الخصائص " ثلاثةَ أبوابٍ محاولاً إثباتَ هذه النظرية[2] ، و مما جاء في: "باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني": « و قد نبّه عليه الخليلُ و سيبويه ، و تلقّته الجماعةُ بالقَبول له و الاعترافِ بصحّته . قال الخليل : كأنهم توهّموا في صوت الجُنْدُبِ استطالةً و مدّا فقالوا: صرّ ، و توهّموا في صوتِ البازيِّ تقطيعا فقالوا : صَرْصَر .و قال سيبويه في المصادر:ما جاء ت على الفعَلان : إنها تأتي للاضطراب و الحركة ؛ نحو: النّقَزان ، و الغليان ، و الغثيان... »[3]. إلاّ أنّ المحدثين يرفضون هذا الطّرحَ ، و يرونَ أنّ هذه النظريّةَ لا تثبُت ؛ فهي مجرّدُ ملاحظاتٍ قد تَصدُق ، و قد لا تَصدُق [4].

و على الرَّغم من إيمانِ الدّارسين المحدثين العميقِ منذ "سوسير" باعتباطيّة الدّال ، إلاّ أنّهم يؤمنون أيضا بأنّ هناك علاقةً بين بعضِ مظاهرِ الدّوالِ – معزولةً — و إطارِ الدّلالة [5]. إلاّ إلاّ أنهم يُقرّون أيضا بأنه « لا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال أن تكونَ للأصواتِ المفردةِ معاني بذاتها ، و لكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السّياقِ الذي يصبغها بلونه »[6].

---

[1] – شكري مُحَّد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص164 – 165 .

[2] – يُنظر ابن جني ، الخصائص ، تحق ، مُحَّد علي النجار، عالم الكتب ، بيروت ، ط1 ، 2006. " باب في تصاقب الأصوات لتصاقب المعاني." ، ص403 ، و"باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني" ، ص407 ، و "باب في قوة اللفظ لقوة المعنى" ، ص 810 .

[3] – نفسه ، ص407.

[4] – في نقد هذه النظريّة ينظر الدكتور السعيد هادف (دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية) ، مجلة الدراسات اللغوية ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، العدد 01 ، 2002 ، ص 23 إلى ص 33.

[5] – مُحَّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص59.

[6] – مُحَّد صالح الضالع الأسلوبيّة الصوتية ، ص30 . و ينظر جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية، ص110.

فدراسةُ الأصواتِ المعزولةِ إذن لا يمكن أن تكون لذاتها ، بل لا بدّ من ربطها بموضوعِ القصيدةِ وصورها الفنّيّةِ ؛ فالشاعرُ قد يعمدُ إلى تَكرارِ صوتٍ معيَّنٍ ليرسُمَ به الصورةَ التي يريد [1]. كما أنّه قد يختارُ صوتا دون غيره في رسمِ تلك الصورةِ ، أو الكشفِ عن مشاعره و عواطفه .

و الصوت يُشبهُ العنصرَ الحيَّ في الخليّةِ ، فهو لا يَكتسِبُ حيويّتَه و نشاطَهُ إلاّ ضمنَ النّسيجِ الكُليّ [2].

إن الموسيقى التي نحسّها منبعثةً من شعرِ النابغة ليست صنيعةَ المحسّنات البديعيّة بمفهومها التقليدي ، و على رأسها الجناس ، كما سيأتي في المطلب الثاني من هذا المبحث.

و سنحاول في هذا المطلب الوقوفَ على دور الصوت المعزول في التشكيل الإيقاعي الداخلي للقصيدة في شعر النابغة ، فنقوم بدراسة اختيار الصوت و دوره في تحقيق الوظيفة الشعرية ، و صدى صوت الرويّ في القصائد ، و ظاهرة الأصوات المهموسة في شعر النابغة .

1 . اختيار الصوت و الوظيفة الشعرية :

1. 1 . صوت الراء : من الثابت أن للناس أذواقا في اختيار الألوان . و إذا كان اللون مرتبطا بحاسة البصر و الصوت مرتبطا بحاسة السّمع ، ألاَ يكون للشعراء أذواقٌ في اصطفاء صوت على آخر ؟

يبدو أن صوت الراء هو الصوت المفضّل عند النابغة ، فقد احتلّ المرتبة الأولى في قصائده ؛ إذ **وظّفه عشراً و خمسمائة و ألف (1510) مرة ، بنسبة 5.34 %** ، و هي نسبة تفوق معيار توظيفه حسب نظرية الشيوع التي لا يتجاوز فيها استخدامه 3.8 % [3]. و قد رأينا سابقا أنه احتلّ المرتبةَ نفسَها من حيث توظيفُه رويّا في ديوانه بنسبة قاربت الرّبع [4].

و الملاحظ أن هذا الصوت قد تجاوز المعيار في كلّ قصائد النابغة . و لم يأت مطابقا للمعيار (3.8 %) إلا في قصيدة واحدة تائية[5] أبياتها(9) تسعة .

---

[1] – ينظر إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص158 . و محمّد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص28 .

[2] –رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم ، عنابة ، الجزائر ،2006 ، ص44 .

[3] – ينظر إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص ص191 – 192.

[4] – ينظر المقطع (5 . 1) من المطلب الثاني من المبحث الأول من هذا الفصل .

[5] – الديوان ، ص 71 .

و قد عمدنا إلى القصائد الرائية و حسبنا نسبته دون احتساب الرّوي ، فوجدناه يتجاوز المعيار إلا في قصيدتين : الأولى من عشرين بيتا ، و قد نقص فيها عن المعيار بنسبة:(–0.97 %). و الثانية أبياتها سبعة ، و قد نقص فيها عن المعيار بنسبة (– 1.16 %).

و الراء صوت مجهور [1] ، ذولقيٌّ (أو لثوي) يخرجُ من ذولق اللّسانِ ، متوسّطٌ لا شديدٌ ولا رخوٌ [2] ، و هو في معظم اللغاتِ مكرّرٌ Trill أو Lap ينتُج في مُقدّمةِ اللّسانِ [3]. و هو كما تؤكّد الدراساتُ الحديثةُ من أكثرِ الأصواتِ الساكنةِ وضوحا في السّمع ، و أقربِها إلى طبيعةِ أصواتِ اللّين [4] . و أهمُّ صفةٍ تُميّزُ هذا الصوتَ عن غيرِهِ هي تكرّرُ طرقِ اللّسانِ للحنكِ عند النطقِ به [5] ، مما يجعله متميّزا بالمرونة ، و الرّشاقة .

و لحسن عباس بحثٌ طريفٌ في خصائص الحروف العربية شبّه فيه وظيفةَ الراء من الأصوات العربية بوظيفة المفاصل من الجسد ؛ فقد أ دخلها العربيّ في معظم الأعضاء التي تتصل بغيرها بمفاصل غضروفية ، كالرأس ، و الرقبة ، و المرفق ، و الركبة ... و يرى بأنه لولا صوت الراء ، لفقدت لغتنا كثيرا من مرونتها وحيوتها وقدرتها الحركية و رشاقتها ، و كثيرا من مقومات ذوقها الأدبي الرفيع .كما أنه لاحظ أن من معانيه الرقة والنضارة و الرخاوة، و الدّلالة على الحركة والترجيع والتكرار[6].

و بقراءة قصائد النابغة يتبيّن لنا أنه قد استغلّ تلك الطاقة الصوتيّةَ الكامنةَ في صوت الراء ، و وظّفها في تصوير الحركة الخارجية و الحركة الداخلية ، و تصوير الرّشاقة و النضارة . و من أمثلة ذلك :

تصوير الحركة الخارجية : و منه :

[1] – المجهور عند القدامى هو الذي أشبع الاعتماد في موضعه ، و منع النفَس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد فيجري الصوت . و عند المحدثين هو ما تحرك معه الوتران الصوتيان . ينظر الكتاب ، ج4 ، ص 434 . و ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ج 1 ، ص 60 . و الأصوات اللغوية ، ص 59 – 60 .

[2] – الشديد هو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه و لو مددته لم يجر ، و الرخو هو الذي يجري فيه الصوت . ينظر الكتاب ، ج4 ، ص 434 . و سر صناعة الإعراب ، ج 1 ، ص 61 . و إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغويّة ، ص59–60.

[3] – ماريو باي ، أسس علم اللغة ، ص 86 .

[4] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 27.

[5] – نفسه ، ص 60. و كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 345 .

[6] –حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1998، ص65 و ما بعدها.

ب 5- كأنّ قتودي و النّسوع **جرى** بها مصَكٌّ **يُباري** الجَوْنَ جأْبٌ **مُعَقرَب**[1]

ب 6- **رعى الرّوضَ** حتّى نشَّت **الغُدْرُ** والْتوَتْ **بِرِجْلاتِها** قيعانُ **شَرْجٍ** و أَهْيَبُ

يصوّر الشاعر في هذين البيتين سرعة ناقته و نشاطها ، فشبّهها بالحمار الوحشيّ ، و اتّخذ من تكرار الراء أداة إيقاعيّة لذلك ، فكررها ثلاث مرات في البيت الخامس و ضاعفها في البيت السادس . و قد تجاوز صوت الراء مجرّد تصوير سرعة الناقة إلى محاكاة صورة الغُدر الملتوية المترقرق ماؤها .

و منه أيضا ما ورد في قصيدته "عوجوا فحيوا لنعم" [2] :

ب 26- تجْتابُ **أرضا** إلى **أرضٍ** بذي زَجَلٍ ماض على الهول هاد **غيرِ مِحْيار**

ب 27- إذا **الرّكابُ** وَنتْ عنها **ركائبُها** **تشذَّرتْ** ببعيد **الفَتْرِ** **خطّار**

ب 28- كأنّما **الرّحْلُ** منها فوق ذي جُدَد ذَبِّ **الرّيادِ** ، إلى الأشباح **نَظّار**

ب 29- **مطرّدٍ** ، **أُفرِدَت** عنه حلائلُه من وحشِ **وجْرَةَ** أو من وحشِ ذي **قار**

تكرر صوت الراء في هذه الأبيات الأربعة عشرين (20) مرّة ، وظّفه الشاعر للتعبير عن سرعة ناقته مشبّها إياها بالثور الوحشي ، فهي نجيبةٌ لا تكلّ إذا كَلَّ و فترَ غيرُها من النوق، بل يزداد نشاطها .

و من ذلك أيضا وصفه عطايا النعمان بن المنذر من النوق ، مكررا الراء سبع مرات لتصوير قوتها و سرعتها :

- و **الرّاكضاتِ** ذيولَ **الرَّيْطِ** ، فانَقَها **بَرْدُ الهواجرِ** كالغزلان **بالجَرَد**[3]

و من أمثلة تصوير الراء الحركةَ وصْفُه حركة محبوبته " نُعْمٍ " ، و هي تلُفّ ثوبها على خصرها اللّطيف بحركة رشيقة ، فكرر الراء أربع مرات:

- تَلُوثُ بعد افتضال **البُرْد مئْزَرها** لَوْثا على مثل دِعْص **الرّملة الهاري**[4]

<u>**تصوير الحركة الداخلية**</u> : كما استغلّ الشاعر الطاقة الصوتيّةَ الكامنة في الراء للتّعبير عن الاضطراب الداخلي ، و من أمثلة ذلك :

---

[1] - الديوان ، ص59 .

[2] - الديوان ، ص 150 .

[3] - الديوان ، ص 83 .

[4] - الديوان ، ص 147.

– **فريع** قلبي ، و كانت **نظرةً عرَضتْ** حينا ، و توفيقَ **أقدارٍ لأقدار**[1]

فقد كرّر الراء خمسَ مرات للتعبير عن شعوره بحرقة الفراق .

كما وظّف صوت الراء أيضا في الاعتذار للتعبير عن مشاعر الخوف و الرجاء:

ب 25– لكلفتني ذنب **امرئ وتركته** كذي **العُرّ** يُكْوى **غيرُه** و هو **راتع**[2]

ب 31– سَيَبْلغُ **عُذْراً** أو نجاحاً من **امرئٍ** إلى **ربِّه رَبِّ البريَّةِ راكع**

تصوير الرشاقة و النضارة و الحلاوة : كما استغلّ النابغة رشاقة صوت الراء في تصوير رشاقة المرأة و نضارتها ، و منه :

ب 14– محطوطةُ المتْنين ، **غيرُ** مُفاضَةٍ ، **ريّا الرّوادف** ، بضّةُ **المتَجَرَّد**[3]

ب 17– أو دُميةٍ من **مرمرٍ مرفوعةٍ** بُنيت **بآجُرٍّ** يُشادُ **بِقَرمَد**

ب 33– وَ إذا **نظَرْتَ رأيْتَ أَقْمَرَ مُشْرِقا** وَ **مُرَكّنا** ذا **زَرْنَبٍ** كالجَلْمد

فقد كرّر صوت الراء في هذه الأبيات ستّ (6) مرات في كلّ منها ، مستغلا خصائصه الصوتية في وصف رشاقة المتجردة ، و نضارتها و حلاوة قربها .

1 . 2 . **البدائل الأسلوبية في الأصوات** : و نعني بها العناصر اللغوية التي كان من الممكن استعمالها ، و لكنها لم تُستعمل [4]، فقد يختار الشاعر لفظةً دون غيرها من الألفاظ المكافئةِ لها دلالةً و وزنًا في محور الاستبدال (الاختيار) (Axe paradigmatique) ؛ و ذلك لاحتوائها صوتا ، أو أكثرَ تفتقده الألفاظُ المكافِئة ، و يكون ذلك الاختيار للإيحاء بمعنى ما ، أو لإحداث جرْسٍ معيّن يُسهم في التشكيل الإيقاعي الداخلي للقصيدة ، و بذلك تسهم اللفظة المختارة في تحقيق الوظيفة الشعرية (La Fonction Poétique) التي تتحقق بإسقاط مبدإ المساواة (التعادل) في محور الاختيار(الاستبدال– الانتقاء L'Axe de la sélection) على محور التركيب (التنسيق L'Axe de la combinaison)[5]. و هذه الظاهرة كثيرة الحضور في شعر النابغة .

[1] – الديوان ، ص 147 .

[2] – الديوان ، ص 168 .

[3] – الديوان ، ص 96 .

[4] – محمّد بوحمدي ، و عبد الرحيم الرّحموني، التحليل اللغوي الأسلوبي منهج و تطبيق ، منشورات بونة للبحوث و الدراسات ، عنابة ، الجزائر ، ط1 ، 2009، ص 26 .

[5]-R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, p 220 .

و علينا أن نقرّ منذ البداية بصعوبة البحث في هذه الظاهرة ؛ إذ تستدعي من المحلّل الأسلوبي استعراضَ كلِّ الألفاظ التي يمكن أن تظهر على محور الاختيار و محاولةَ تفسيرِ سبب اختيار الشاعر تلكَ اللفظةَ دون غيرها مما يساويها في محور الاختيار دلالةً و وزنا .

و إنه ليستحيل علينا التعرّض لكلّ تلك المواضع في شعر النابغة ، و سنكتفي بإيراد أمثلة على تلك الظاهرة ؛ إذ الغرض توضيح كيفيّة تعامل الشاعر مع اللغة .

و من أمثلة ذلك هذه الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة " كليني لهم " [1] :

ب 1- **كِلِيني** لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ **الكَواكِبِ**

اختار الشاعر لفظة " كليني " و كان بإمكانه أن يستعمل " دعيني " ، أو " ذريني ". و ذلك الاختيار أدى وظيفتين : الأولى دلالية ، و الثانية إيقاعيّة . فالفعل "وَكَل" يوحي بتسليم أمره تسليما تاما للهمّ يفعل به ما يشاء ، و منه الوكيل . جاء في اللسان : « الوَكِيلُ هو المقيم الكفيل بأَرزاق العباد وحقيقته أنه يستقلُّ بأمر الموكول إليه » [2]. كما أنه قد يوحي بالأكل ، ألا ترى أننا نقول : أكله الهمّ ؟

و زيادة على تلك الوظيفة الدّلالية ، فقد كان لاختيار هذا الفعل وظيفةٌ إيقاعيّةٌ أدّاها صوت "الكاف" ؛ إذ تكرّر مرّتين في مقطع البيت في كلمة "كواكب" ، فجادت موسيقى البيت بتكرار الصوت نفسه في المطلع و المقطع . و قد نص القدماء على أن جودة المقاطع و المطالع من مظاهر جودة الشعر [3]. و الكاف صوت يخرج من أقصى الحنك[4] ، مهموس ، شديد[5].

و الفرق الأساس في الصفة بين صوت الكاف ، و صوتي الدال و الذال يتمثل في الهمس ، فالكاف مهموس ، و هما مجهوران . و إذا ما أحصينا الأصوات المهموسة في البيت ، وجدناها (9) أصوات ، بينما بلغ عدد أصوات البيت (45) صوتا ، أي إن نسبة الأصوات المهموسة في البيت قد

و ينظر، فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 188. و جورج مولينيه ، الأسلوبية ، ص 86 . و موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص13- 14.

[1] - الديوان ، ص 43 .

[2] - لسان العرب ، مادة (وكل) ، ج 11 ، ص 734 .

[3] - ينظر ابن رشيق ، العمدة ، ص 184 .

[4] - كمال بشر ، علم الأصوات ، جدول ص414 .

[5] - ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ج 1 ، ص 60 – 61 .

بلغت 20 % ، و هي بذلك طابقت نسبة استعمال الأصوات المهموسة في الكلام العادي [1] . و لو استعمل "دعيني" أو "ذريني" ، لقلّت نسبتها عن المعيار .

- **تطاوَلَ** حَتّى قُلتُ لَيسَ **بِمُنقَضٍ** وَلَيسَ الَّذي يَهدي النُجومَ بِآئِبِ

لقد اختار الشاعر في هذا البيت لفظة " مُنْقضٍ" ، و كان بإمكانه أن يستعمل " منتهٍ " ، فهي تحتوي على صوت الهاء ، و بذلك تؤاخي الهاء في عجز البيت في كلمة "يهدي" . إلا أنه آثَر "منقض" . و "منقض" توحي بالقضّ ، فالعرب تقول : " أقضّ مضجعي " ، و في لسان العرب : « القَضَضُ الترابُ يَعْلُو الفِراشَ »[2] .

أما من الناحية الإيقاعيّة ، فإن الضاد في "منقض" جاءت لتؤاخي الطاء في "تطاول" ، فكلاهما صوتٌ مفخّم (مطبق) . و نلاحظ أن البيت السابق احتوى صوتين مفخّمين : الصاد في " ناصب " و الطاء في " بطيء "، و البيت الذي بعده احتوى أيضا صوتين مفخمين .

ب 3- وَ **صدرٍ أَراحَ** اللَيلُ عازِبَ هَمِّهِ **تَضاعَفَ** فيهِ **الحُزنُ** مِن كُلِّ جانِبِ

و في هذا البيت اختار لفظة " الحزن " و كان بإمكانه أن يقول " الهمّ " ، فيُحدث تكرارا أو ترديدا . و لا تخفى علينا الوظيفة الدّلالية و الأسلوبية للترديد . إلا أنّه اختار لفظة " الحزن " ، و هي تحتوي على صوت الحاء ، فآخت أختها في " أراح " في صدر البيت .

و في القصيدة نفسها اختار الشاعر صوت القاف للإيحاء بمعاني القوّة :

ب 21- **تَقُدّ السَّلوقِيَّ** المضاعَفَ نَسجُهُ وَ **تُوقِدُ** بِالصُفّاحِ نارَ الحُباحِبِ

فقد وظّف صوت القاف في هذا البيت ثلاث مرات . و كان من الممكن أن يقول :

تَفُلُّ السَّلوقِيَّ المضاعَفَ نَسجُهُ وَ تُشْعِلُ بِالصُفّاحِ نارَ الحُباحِبِ

و نلحظ أن الشاعر لو اختار (تفلّ) بدل (تقدّ) ، و (تشعِل) بدل (توقد) ، فإن عدد صوت القاف سينقص إلى الثلث في البيت .

والقاف صوت لهوي مهموس ، شديد مفخّم [3] . وصفه ابن جني بأنه صوت صلب [4] . و قد استغلّ الشاعر تلك الصفات في التعبير عن قوّة الممدوحين ، و شدّة مضاء سيوفهم ، فهي تقطع

---

[1] - ينظر إبراهيم أنبيس ، الأصوات اللغوية ، 22 . و موسيقى الشعر ، ص 32 .

[2] - لسان العرب ، مادة (قضض) .

[3] - ينظر الكتاب، ج4 ، ص433 ، وسرّ صناعة الإعراب ، ج1 ، ص47 و60 ، و 61 . و علم الأصوات ، ص 414.

[4] - ابن جني ، الخصائص ، ص 411 .

الدّروع المتينة مضاعفةَ النّسج ، و تتجاوزها إلى حجارة الأرض الصّلبة ، فتوقد النار بها لشدة مضائها و قوّة الضاربين بها [1].

و منه أيضا هذه الأبيات الثلاثة من قصيدة " يا دار ميّة " [2] :

ب 40- إذاً **فعاقبني** ربّي **معاقبةً** ، **قرّت** بها عينُ من يأتيك بالفنَد

ب 41- إلاّ **مقالةَ أقْوامٍ شقِيتُ** بها كانت **مقالتُهم قَرْعا** على كَبِدي

ب 42- أُنبئتُ أنّ أبا **قابوسَ** أوْعَدَني ، و لا **قرار** على زأرٍ من الأسد

اختار الشاعر في البيت (41) لفظة " مقالة "، و كان بإمكانه أن يستعمل لفظة "وشاية "، فهي تحتوي على صوت الشين ، و بذلك تؤنِس أختها في " شقيت " ، بل كان بإمكانه تكرارها في العجز ، فيقول :

إلاّ وشاية أقْوامٍ شَقِيتُ بها كانت وشايتُهم قَرْعا على كَبِدي

و لكنّه فضّل " مقالة " ؛ لاحتوائها صوت القاف الذي تكرر في البيت (5) مرات ، و لو استعمل "وشاية " ، لانخفض إلى ثلاث ، و ارتفع عدد الشين .

و صوت القاف في هذا السياق يعبّر عن شدّة وقع تلك الوشاية على نفسه، و آزره صوت الكاف في (كانت و كبدي)، فهو يقاربه في المخرج، و يطابقه في صفة الهمس و الشدّة.

ولم يقتصر الجوّ الإيقاعيّ الذي أشاعه صوتُ القاف على هذا البيت ، بل كانت مقدّمته في البيت الذي سبقه حيث تكرر (3) مرات ، و مرّتين في البيت الذي يليه ، فكأنّما الأول مقدّمةٌ هيّأت الجوَّ الإيقاعيَّ لهذا الصوت ، ليبلغ ذروته في البيت (41) ، و يأتي البيت (42) خاتمة لذلك الجو الإيقاعي .

و لنأخذ مثالا آخر من قصيدة " غشيت منازلا بعريتنات "[3] :

ب 4- أُسائلُها و قَدْ **سَفحَتْ** دُموعي كأَنَّ مَفيضَهُنَّ غُروبُ شَنِّ

اختار الشاعر في هذا البيت لفظة "سفحت" ، و كان في مقدوره استعمال "سالت " ، أو "فاضت" ، فهما بنفس الدلالة ، كما أن الوزن لن يختلّ بدخول زحاف العصب . و لو اختار

---

[1] – ينظر في شرح البيت ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ج 1 ، ص 258 . و ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص 96 .
[2] – الديوان ، ص 86 .
[3] – الديوان ، ص 250 .

"فاضت" ، لحقّق المؤاخاةَ الصوتيّةَ بين الضاد فيها و الضاد في "مفيضهُنَّ " في عجز البيت ، بل لأحدثَ جناسَ الاشتقاق بين الكلمتين بما له من دورٍ في صناعةِ الإيقاع الداخلي .

و يبدو أن النابغة آثر لفظة "سفح" لاحتوائها صوت الحاء . و نلحظ أن هذا الصوت لم يرد في البيت الثالث ، و اختياره لفظةً تحوي صوت الحاء ساعده على تصوير الحرقة التي يحسّ بها ، و قد غشى تلك المنازلَ العافيات ، كما أنّه هيّأ الجوَّ الإيقاعيّ و الدلالي للبيت التالي :

ب 5- بُكاءَ **حمامَةٍ** تَدْعو هَديلاً مُفَجَّعَةٍ على **فنَنٍ** تُغَنِّي

ألا ترى أنه شبّه بكاءه ببكاء الحمامة ، فلفظة "سفح" على علاقة دلالية و صوتية بلفظة " حمامة " ، و إنّنا لنكاد نجزم بأن الشاعر أثناء نظم البيت الرابع من مقدّمة هذه القصيدة كان خياله مشغولا بالحمامة النائحة ، فاختار لفظة "سفحت" بدل "فاضت " ، أو "سالت" ، أو إن شئت فقل إنّ اللفظة هي التي اختارت مكانها ، قافزة من محور الاختيار إلى محور التركيب ، مبعدةً اللفظتين الأخريين عن موضعٍ رأت أنها الأحقّ به .

و الملاحظ أن صوت الحاء قد غاب عن الأبيات التالية للبيت الخامس الذي كان نهاية المقدّمة الطللية ، و لم يعد إلى الظهور إلا في البيت الحادي عشر .

و لنأخذ مثالا أخيرا من قصيدة " أهاجك من سعداك "[1]:

ب 15- **فسكّنْتَ نفسي** بعدما طار روحُها و **ألبستَني** نُعمى و **لستُ** بشاهد

لقد اختار الشاعر لفظة "سكّنت" ، و كان باستطاعته أن يُوَظِّفَ لفظةَ "طمْأنت" ، فهي تحتوي على صوت الطاء ، و بذلك تُجانس الطاء في " طار " . و الملاحظ أن لفظة "سكّنت" المختارة تحتوي صوت السين . و قد تكرّر هذا الصوت أربع مرات في البيت : مرتين في الصدر و مرّتين في العجز، ولو وظّف "طمأنت"، لاختلّ التّوازن الصوتي لا العروضي بين الصّدر والعجز.

و السين صوت لثوي كما أثبت المحدثون ، و رأى القدامى أنه يخرج من بين الثنايا و طرف اللسان ، و هو صوت مهموس رخوٌ ، مرقّق ، و الصفير أبرز صفة تميّزه [2].

---

[1] - الديوان ، ص 89 .

[2] - كمال بشر ، علم الأصوات ، ص414. و ابن جني ، سر صناعة الإعراب ،ج 1، ص 47 ، و 60 ، و 61 .

و السين بهمسها و صفيرها حملت شعور الشاعر ، فقد كانت نفسه مضطربةً قلقة ، و قد سبى النّعمان بن وائل بن الجلاح كرائمَ قومه ، و فيهم ابنتُه "عقرب" ، و ها هو يُطلق سراح السّبايا ، و يكرمهنّ بالعطايا إكراما للنابغة . فالسين قد عبّرت عن السّكينة. ألا ترى أن الأمَّ تردّد : اسْ اسْ اسْ ... و هي تحاول تسكين نفس وليدِها الجزع .

و نحن عند إنشاد البيت نحسّ بأنّ جوّا من الهمس يُخيّم عليه ، فإذا ما نحن أحصينا الأصوات المهموسة فيه ، وجدناها قد بلغت (16) صوتا ، أي بنسبة : 35.55 % ، و هي نسبة تتجاوز المعيار بكثير .

2 . **صدى صوت الروي في القصيدة** : إن قارئ شعر النابغة يجد لصوت حرف الروي شيوعا في قصائده ؛ إذ يتجاوز في الغالب المعيار ، و لم يقلّ عن المعيار إلا في القصائد البائية ، و اللامية ، و الميمية و مجموعها اثنتا عشرة (12) قصيدة ، أي بنسبة 37.5 % ، هذا باحتساب الروي ، أما إذا لم نحسب الروي فإن النتائج تكون على الشكل الآتي[1] :

الروي	القصائد	+ الروي	- الروي	الفارق
الراء	9	9 +	2 -	7+
الباء	4	4 -	4 -	0
الدال	4	4+	4+	4+
اللام	4	4 -	4 -	0
الميم	4	4 -	4 -	0
النون	3	2 +	1 -	1+
العين	2	2 +	2 +	2+
التاء	1	1 +	1 +	1+
الحاء	1	1 +	1 +	1+

من خلال الجدول يبدو لنا أن ستَّ عشرةَ (16) قصيدة قد تجاوز فيها صوت الروي المعيار في الحشو دون احتساب الروي ، أي ما نسبته 50 % من القصائد .

إن تلك النّسب تجعل من الروي ليس مجرّد صوت يلتزمه الشاعر في نهاية الأبيات ، بل يتعدّى ذلك ليُسهم في التّشكيل الإيقاعي الداخلي للقصيدة ، فيحسّ المتلقي بأنّ للقافية علاقةً

[1] – دون احتساب الروي : مجموع الصوت – الروي

ــــ = نسبة .

مجموع الأصوات – الروي

و نشير إلى النسبة التي تزيد عن المعيار ب (+) و التي تنقص عنه ب (–) .

وطيدةً بالعمل الأدبي كلّه . و قد رأى " كولردج **Coleridge** " بأن القصيدةَ الحقّة هي التي يكون فيها للقافيةِ و الوزنِ صلةٌ عضويّةٌ بالعملِ كلِّه[1] .

و من أمثلته من قصيدة " عفا ذو حسًا " [2] :

– **لَعمري** ، و ما **عمري عليّ** بهيّن ، لقد نطقتْ بُطْلاً **عليَّ الأقارِع**

– **أقارِعُ عوفٍ** ، لا أُحاوِلُ غيرها ، وُجوهُ قرودٍ تَبْتَغي من **تُجادِع**

لقد تكرر صوت الرّوي في حشو البيتين ستّ(6) مراتٍ ، و هو منسجمٌ تماما و موضوع القصيدة ، أوَ ليس الأعداء المتسبّبون في غضب النّعمان منه " أقارع عوف " ؟

3 . **الأصوات المهموسة** : ينصّ الباحثون في الصوتيات على أن الأصوات المهموسة في استعمالها العادي لا تكاد تتجاوزُ الخُمس ، أي نسبةَ 20 % [3] [4]. و معلوم لديهم أن الصوتَ المهموسَ يتطلّبُ كميّةً أكبرَ من هواءِ الرّئتين مما يتطلّبه الصوتُ المجهور ؛ فهو مجهِدٌ للتّنفُّس[5] .

و ما يلاحظ في شعر النابغة أن الأصوات المهموسة قد تجاوزت المعيار ؛ فقد جاء توظيفها على النحو الآتي :

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة	الشيوع	الفارق
1	الحاء	567	% 2.00	% 1.5	% 0.5 +
2	الطاء	225	% 0.79	% 0.4	% 0.39 +
3	الشين	289	% 1.02	% 0.8	% 0.22 +
4	الصاد	281	% 0.99	% 0.8	% 0.19 +
5	التاء	1457	% 5.16	% 5.0	% 0.16 +
6	الثاء	169	% 0.59	% 0.5	% 0.09 +
7	السين	561	% 1.98	% 2.0	% 0.02 -
8	القاف	617	% 2.18	% 2.3	% 0.12 -

---

[1] – يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص168 .

[2] – الديوان ، ص 161 .

[3] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغويّة ، ص22 . و ينظر إبراهيم أنيس ، موسيقى الشّعر، ص32.

[4] – يبدو أن هناك تناقضا عند إبراهيم أنيس في تحديد نسبة الأصوات المهموسة ، فقد نص في المرجعين أعلاه على أن نسبة توظيفها في الكلام العادي لا تتجاوز الرّبع ، بينما لو حسبنا مجموع نسب الأصوات المهموسة في نظريّة الشيوع عنده لوجدناه، 27.8 % . و قد نلتمس العذر في أن نظريّة الشيوع قد أسّست على إحصاء أصوات صفحات من القرآن الكريم ، و القرآن الكريم ليس كلاما عاديا .

[5] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 32.

9	الخاء	211	% 0.75	% 1.0	- 0.25 %
10	الفاء	752	% 2.66	% 3.8	- 1.14 %
11	الكاف	635	% 2.24	% 4.1	- 1.86 %
12	الهاء	1026	% 3.63	% 5.6	- 1.97 %

و يبدو من الجدول أن معظمَ الأصوات المهموسةِ التي زادت عن المعيار تخرج من أدنى الجهاز الصوتي (الطاء ، و الشين ، و الصاد ، و التاء ، و الثاء) ؛ مما يجعلها أسهل مخرجا ، ما عدا الحاء فإنها تخرج من أقصاه .

و لم نكد نجد علاقةً بين كثرةِ توظيف الأصواتِ المهموسةِ و موضوع القصيدة ، أو عاطفة الشاعر ، و لا طول القصيدة أو قصرها .

و قد أحصينا (12) قصيدة تجاوزت فيها الأصوات المهموسة(25 %). ونلخصها في هذا الجدول:

القصيدة [1]	النسبة	الموضوع	الأبيات
4/3[2]	% 25.54	الاعتذار	12
5	% 26.57	وصف الناقة	14
7	% 31.01	الحكمة	07
8	% 25.26	الاعتذار/وصف الثور	50
10	% 25.18	الغزل	38
11	% 27.75	المدح/الوصف	10
17	% 27.01	العتاب	20
18	% 26.82	وصف الناقة	13
21	% 25.5	الاعتذار	35
27	% 26.29	الفخر	27
28	% 25.12	الهجاء	10
31	% 25.85	الهجاء	23

و واضح من الجدول ألاّ علاقة بين نسبة ارتفاع الأصوات المهموسة في القصيدة و موضوعها أو عاطفة الشاعر أو طول القصيدة و قصرها . و قد نلتمس تفسيراً لذلك على مستوى الأبياتِ في بعض القصائد[3] ، أمّا على مستوى القصائد ، فلم نجد تفسيراً علميّا مقنعا لهذه الظاهرة ، بل و اقتنعنا أن أيَّ تفسيرٍ لهذه الظاهرة يُعدّ تمحّلا و تحميلا للنص ما لا يحتمل .

و مما سبق يمكننا تلخيص الخصائص الأسلوبية في توظيف الأصوات المعزولة في الآتي :

[1] - الرقم يشير إلى ترتيب القصيدة في الديوان .

[2] - نذكر بأننا نعدّ القصيدة التي مطلعها "أتاني أبيت اللعن" و التي مطلعها " أرسما جديدا" قصيدة واحدة .

[3] - ينظر المقطع 1 . 2 . البدائل الأسلوبية في الأصوات من هذا المطلب .

1 . تفضيل النابغة صوت الراء ؛ لما يمتاز به من مرونة و رشاقة و تكرار ، فقد استغلّ طاقته التعبيرية في تصوير الحركة الخارجية و الحركة الداخلية ، و معاني الرقّة و النضارة .

2. اختيار الألفاظ ذات الأصواتِ المتجانسة في البيت الواحد، أو مجموعة من الأبيات، و ذلك بتكرار صوت معيّن أو مجموعة صوتية تتّسم بالصفات نفسِها ، و اتّخاذها أداةً من أدوات تشكيل الإيقاع الداخلي .

3 . شيوع توظيف صوت الروي في أحشاء القصائد ، مما يجعله يتعدى كونه مجرّد صوت يلتزمه الشاعر في نهاية الأبيات ، ليُسهم في التّشكيل الإيقاعي الداخلي للقصيدة ، فيحسّ المتلقي بأنّ للقافية علاقةً وطيدةً بالعمل الأدبي كلّه .

المطلب الثاني
الخصائص الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ.

لقد بيّنا في المطلبِ الأوّلِ من هذا المبحثِ ما للصّوتِ المعزولِ من دورٍ في التّشكيل الإيقاعي الداخليّ للقصيدة . و سنبحث في هذا المطلب " الخصائص الأسلوبيّةَ للصّوتِ في إطار اللّفظِ " ؛ ذاك أنّ تَكرارَ الدّالِ مع مدلوله ، أو تَكرارَه دون مدلوله ، أو تَكرار وزنٍ صرفيٍّ معيّنٍ ، كلُّ ذلك

يكونُ له دورٌ في تشكيلِ الإيقاع الدّاخليّ للقصيدةِ ، و قد يقومُ بدورٍ هام في وسْم الخطاب الشعري بالأدبيّةِ .

1 . التَّكرار : يعدّ الأسلوبيون التَّكرار من أهمِّ الخصائصِ الأسلوبيّةِ في اللّغةِ الأدبيّة ، و منهم "جورج مولينيه George Molinié " الذي يراه « الوسيلة الوحيدة التي لا خلافَ حولها لاكتشافِ واقعةٍ لغويّةٍ و تحديدِها في البراغماتيةِ الأدبية ، و يمُكِن لإعادةِ الواقعةِ اللّغويةِ – لتضعيفها البسيط – أن يأخذَ شكلَ تَكرارِ الدّالِ مع مدلولٍ واحدٍ ، أو تكرارِ الدّالِ مع مدلولٍ يُحقَّق من جديدٍ في كلِّ مرّةٍ ، أو تَكرارِ مدلولٍ مع دالاّتٍ مختلفة »[1].

و نُشير إلى أنّ البلاغيين القدامى لم يعتنوا عنايةً كافيةً بهذه الظاهرةِ ؛ « فقد كان أسلوبُ التّكرارِ ثانويّا في اللّغةِ إذ ذاك ، فلم تَقُمْ حاجةٌ إلى التّوسُّعِ في تقويمِ عناصرِه ، و تفصيلِ دلالتِه »[2].

بيدَ أنّنا نجد أنّ بعضَهم قد تعرّض للتَّكرارِ في سياقِ دراسةِ البلاغةِ القرآنيّةِ ، و منهم الإمامُ الزّركشيُّ(794 هـ) ، إلاّ أنّه كان يُركِّزُ على فوائدِه ، لا على وظيفته الإيقاعيّة و الموسيقيّةِ ، فعدّدَ له سبعَ فوائد[3]. و هو يرى أنّ أعظمَ فوائدِه التّقرير :« و فائدتُه العُظمى التقريرُ ، و قد قيل : الكلامُ إذا تكرّرَ تقرّر »[4]. كما بيَّنَ الفرقَ بين فائدةِ التّكرارِ ، و فائدةِ التأكيد :« و اعلم أنّ التكريرَ أبلغُ من التأكيد ؛ لأنّ التأكيدَ يُقرِّرُ إرادةَ معنى الأوّلِ ، و عدم التّجوُّز»[5].

وقد نبّه ابنُ رشيقٍ(463 هـ) إلى مواطِن جمالِه و مواطنِ قُبحه ، فقال: «فأكثرُ التَّكرارِ في الألفاظ دون المعاني ، و هو في المعاني دون الألفاظِ أقلُّ ، فإذا تكرّر اللّفظُ و المعنى جميعا ، فذلك الخُذلانُ بعينِه . ولا يجب للشّاعر أن يُكرِّرَ اسماً إلا على جهة التّشَوُّقِ و الاستعذاب »[6].

و يُقرُّ القُدماءُ – عموما – بأن التَّكرارَ سُنّةٌ من سُننِ العربِ في كلامِها ، و قد عزاه ابنُ فارسٍ (395 هـ) إلى « إرادة الإبلاغِ بحسبِ العنايَةِ بالأمر »[7] .

---

[1] – جورج مولينييه ، الأسلوبيّة ،ص 183.

[2] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص275.

[3] – ينظر الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، تحق ، أبي الفضل الدّمياطي ، دار الحديث ، القاهرة ،(د ط) ، 2006 ، ص628 إلى ص 632.

[4] – نفسه ، ص 627.

[5] – نفسه ، ص 628.

[6] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 360 .

[7] – ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، ص 213 .

أمّا المحدثون ، فقد اعتنوا بظاهرةِ التَّكرارِ ، و ميّزوا أنواعا ثلاثةً منه [1] :

1 – التكرارُ البيانيّ : و هو أبسطُ الأصنافِ جميعاً ، و هو الأصلُ ، و غرضُه التأكيدُ على الكلمةِ أو العبارةِ المكرَّرة .

2 – تَكرارُ التّقسيم : و هو تَكرارُ كلمةٍ ، أو عبارةٍ في ختامِ كلِّ مقطوعةٍ من القصيدة .

3 – التكرارُ اللاشعوريّ : و يأتي في سياقٍ شعوريٍّ كثيفٍ يبلُغُ أحياناً درجةَ المأساة .

و إذا كان المحدثون يبوّئون ظاهرةَ التّكرارِ منزلةً رفيعةً في صناعةِ الإيقاعِ ، إلاّ أنّهم لا يُسلّمون بجمالها المطلق ، فهم يُقرّون بأن بعض التّكراراتِ متكَلَّفةٌ ، سامجةٌ تافهة [2].

1 . 1. **استصحابُ الدّالِ و المدلول** [3]:(**تَكرارُ اللفظةِ أو العبارة**).

و سنقف فيه عند أهم التكرارت التي نرى بأنها تشكل خاصة أسلوبية في شعر النابغة .

1 .1 .1. **تكرار اللفظ** : تكرر اللفظ في قصائد النابغة ثلاث عشرة و مائة (113) مرّة .
و كانت أعلى نسبة تكرار في معلقته " عوجوا فحيوا لنعم " ، حيث بلغ ثلاث عشرة (13) مرة ، أي ما نسبته 11.5 % من مجموع التكرار في القصائد .

و قد ردّت نازكُ الملائكةُ هذه الظّاهرةَ في القصيدةِ العربيّةِ القديمةِ عموما إلى « الحياة العربيّة القديمة التي كان الشّاعرُ فيها يعتمدُ على الإلقاء ... و التّكرارُ يقرعُ الأسماعَ بالكلمةِ المثيرةِ ، و يؤدّي الغرضَ الشعريّ » [4].

– **تكرار أسماء النساء في مقدّمات القصائد** :

– **اسم " نُعم "** : أهم تكرار في قصيدة " عوجوا فحيوا لنعم " كان في اسم " نعم " الذي تكرر إحدى عشرة (11) مرّة في عشرين (20) بيتا .

---

[1] – ينظر ، نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، من ص275 إلى ص 291.

[2] – ينظر المرجع نفسه ، من ص 286 إلى ص 290.

[3] – استعمل مُحَّد الهادي الطرابلسي مصطلحين في دراسته خصائص الأسلوب في الشوقيات ، وهما ،" استصحاب الدال و المدلول " للدلالة على التكرار"، و " استصحاب الدال دون المدلول" للدلالة على الجناس .

[4] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 281.

و الحقيقةُ أننا إذا تأملنا الوحداتِ المكرّرةَ ، نجد أنّها « لا تظلُّ هي هي . و هو ما يجعلُنا نتبنّى كونَها تُصبح أخرى بمُجرّد ما تخضع للتَّكرار ، فالتّكرارُ الظاهرُ : س . س لا يُعادل : س على المستوى الصّوتيِّ (الظاهر) للنّص الشّعريّ . ففيه تتكوّنُ ظاهرةٌ غيرُ قابلةٍ للملاحظةِ ؛ إلاّ أنّها أثرُ معنىً شعريٍّ خالصٍ يتمثّلُ في أنّنا نقرأ في المقطَعِ (المكرّرِ) المقطَعَ نفسَه و شيئاً آخر »[1].

و قد تموقع في صدور الأبيات تسع (9) مرات ، و في أعجازها مرتين (2) .

و **ذلك التّكرار يبرز موقع " نعْم " من نفس الشاعر، فتكرار اسمها في صدور الأبيات يوحي بأن حبّها ساكن في صدره .**

و إذا لاحظنا تحرك هذا العنصر الإيقاعي ، وجدناه حاضرا في الأبيات الأربعة الأولى ، ثم يختفي في البيت (5) ، ثم يعود و يظهر في الأبيات (6 ، 7، 8) و يستمر في الظهر ، ليختفي في البيت (9) ، ثم يظهر من جديد في البيتين (11 و 12) ، ثم يغيب في سبعة أبيات ، ليعود إلى الظهور في البيتين (19 و 20) . و اسم " نعم " إن غاب في تلك الأبيات ، فإنه حاضر بالضمير الذي يحيل إليه في مثل :

ب 13- بيضاءُ كالشمس وافت يومَ أسعدِها لم تؤذِ أهلا ، و لم تُفحِشْ على جارِ[2]

ب 14- تَلُوثُ بعد افتضال البُرْد مئْزَرها لَوْثا على مثل دِعْص الرّملة الهاري

ب 15- و الطّيبُ يزداد طيبا أن يكون بها في جيد واضحَةِ الخدّين مِعْطار

ب 16- تَسقي الضّجيعَ إذا استسقى بذي أُشُر عذْبِ المذاقةِ بعد النّومِ مِخْمار

ب 17- كأنّ مشمولةً صِرْفا بريقَتِها من بعْد رقْد تها أو شَهْدَ مُشْتار

لقد رحلت " نعم " من ديارها و أهلها ، و لم يكن ذاك الرحيل باختيارها ، فقد جُرّت إليه جرّاً ، و لو خُيّرت لاختارت البقاء ؛ تلهو و حبيبها ، و تكْرع صرف العيش ، تبثّه أشجانها ، و يبثّها أسراره و حاجاته :

ب 6- و قد أراني و **نُعما** لاهيَيْنِ بها ، و الدّهرُ و العيش لم يهمُم بإمرار[3]

ب 7- أيّامَ تُخْبرُني **نُعمٌ** و أُخبرها ما أكتُم النّاسَ من حاجي و أسراري

---

[1] - جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ص81.

[2] - الديوان ، ص 147 – 148 .

[3] - الديوان ، ص 146 .

و إن كان الشاعر لم يصرّح بتلك المعاني إلا أنّ المواقع النحوية التي شغلها اسم "نعْم" تفضح ذلك ؛ فقد احتلّ موقع الجر بالإضافة و بحرف الجر سبع (7) مرات ، و في موقع المفعول به ثلاث (3) مرات ، و لم يحتل موقع الفاعل سوى مرة واحدة .

– **اسم " سُعدى"** في قصيدة " أهاجك من سعداك "[1]:

ب 1– أهاجكَ من **سُعداكَ** مَغنى المِعاهد بِروضَةِ نُعْميٍّ ، فذاتِ الأَساوِدِ ؟

ب 4– عهِدتُ بها **سُعْدى** ، و **سُعدى** غريرةٌ عَروبٌ ، تَهادى في جَوارٍ خَرائِدِ

تكرر اسم " سعدى " بعد بيتين خلوا منه ، و تكرر في البيت الرابع ، و هو آخر بيت في المقدمة الطللية ؛ إذ خلص بعده إلى مدح النعمان بن وائل بن الجُلَاح الكلبي .

و تكرار اسم " سعدى " ثلاث مرات في بيتين من أربعة أبيات له دلالة ، فقد كان بإمكانه أن يقول : " عهِدتُ بها **سُعْدى** ، و كانت غريرةً " ، و لكنه اختار تكرار اسمها ، مما يدل على فرط تعلّقه بهذه المرأة و التشوّق إليها ، و التلذّذ بذكر اسمها[2].

و نلحظ كذلك احتلال هذا الاسم الصدر من الأبيات . و الملاحظ أيضا أن هناك شبها كبيرا بين مقدّمة هذه القصيدة و مقدمة قصيدة " أهاجك من أسماء "[3] ، و لكنه في هذه القصيدة لم يكرر اسم " أسماء " كما فعل في الأولى مع "سعدى " . ألا ترى أنه في الأولى قال " سعداك " و الخطاب موجّه لنفسه – و هو كثير في الشعر – و قال في الثانية " أسماء " دون أن يضيفها إلى نفسه ؟ و قد قال في الأولى بعد ذلك :

– عهِدتُ بها **سُعْدى** ، و **سُعدى** غريرةٌ عَروبٌ ، تَهادى في جَوارٍ خَرائِدِ

أما في القصيدة الثانية ، فقال :

– عهدْتُ بها حيًّا كراما فبُدِّلَتْ خناطيلَ آجالِ النّعاجِ المطافلُ

تكرار الضمير: من الضمائر التي تكررت بشكل لافت الضمير المنفصل " هم " في قصيدة " لقد قلتُ للنعمان "[4] ، و هي قصيدة قصيرة لم تتجاوز العشرة (10) أبيات ، نظمها في تحذير النعمان بن الحارث الغساني من غزو بني حُنّ :

---

[1] – الديوان ، ص 89 .

[2] – ينظر ابن رشيق ، العمدة ، ص 360.

[3] – الديوان ، ص 195 .

[4] – الديوان ، ص 127 .

ب 4- **همُ** منعوا وادي القُرى من عدوِّهم بجمْعٍ مُبيرٍ للعدوِّ المكاثر

ب 8- **همُ** طَرَّفوا عنْها بليّاً ، فأصبحتْ بليٌّ بِوادٍ من تِهامةَ غائر

ب 9- و **هم** منعوها من قُضاعةَ كلِّها و من مُضَرَ الحمراءِ عند التّغاوُر

ب 10- و **همْ** قَتلوا الطّائيَّ بالحَجْرِ عنوةً أبا جابرٍ ، و استنْكحوا أمَّ جابر

جاء الضمير " هم " في البيت الرابع ، و يعود على " بني حُنٍّ " المذكورين في البيت الأول و الثاني ، ثم اختفى ، ليعود إلى الظهور في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة ، محتلا بداية البيت. و تكرار الضمير " هم " في هذه القصيدة ، و إن كان لغرض التّخويف إلا أنّه كان له دورٌ بارز في صناعة الإيقاع ؛ حيث يتكرر اللفظُ ذاتُه بجَرْس أصواته في الموقع ذاتِه ، خاصة أنه في كلّ تلك الأبيات جاء متبوعا بفعل ماض متعدّ مسند إلى واو الجماعة التي تُحيل إلى "بني حُنّ " ، و تكرار الفعل " منعوا " بعد الضمير في البيت الرابع و التاسع ، مما يحدث تراكما إيقاعيا يؤدي دور القافية الثانية [1].

و يزيد من انسجام الإيقاع الداخلي في القصيدة تكرار ألفاظ أخرى (بني حُنّ ، بليّ ، عدوّ ، قِشْر) التي تكرر معظمها في بيت واحد .

1 . 1 . 2 . **تكرار العبارة** : و منه :

ب 23- **زَعم الهمامُ** بأنّ فاها باردٌ ، **عذبٌ** مُقبَّلُه ، شهيُّ المورْد[2]

ب 24- **زَعم الهمامُ ، و لم أذُقْه ، أنّه** **عذبٌ** ، إذا ما ذُقتَه قلتَ : ازْدَد

ب 25- **زَعم الهمام ، و لم أذقه ، أنه** يُشفى بريّا ريقِها العطِشُ الصّدي

إن تكرار " زعم الهمام " في هذه الأبيات ، متبوعا بـ " و لم أذقه أنه .. " جاء لغرض التأكيد على أنه لم يذق طعم ريق المتجرّدة العذب الشهيّ ، إلا أنه في الوقت نفسه أنتج تراكما إيقاعيا ؛ إذ تكررت النّغمات ذاتُها في الموقع نفسِه في ثلاثة أبيات متوالية .

- **تكرار العبارة في قصيدتين مختلفتين** : ما يثير الانتباه في شعر النابغة أن عبارات قد تكررت في قصيدتين ، و لعلّ ذلك دليل على الوحدة الفنية ، أو على وحدة التجربة الشعرية . و نورد أهم تلك العبارات المكررة في الجدول الآتي :

[1] - ينظر جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص195 – 196 .

[2] - الديوان ، ص 97 – 98 .

القصيدة الأولى	القصيدة الثانية
أهاجك من سعداك	**أهاجك من أسماء**
ب1- **أهاجكَ من سُعداكَ** مَغنى المعاهد **بِروضَةِ نُعْميٍّ فذاتِ** الأَساوِدِ ؟	ب1- **أهاجكَ من أسماءَ** رسْم المنازل **برَوْضةِ نُعْمِيٍّ فذَات** الأجاولِ؟
ب2- تَعاوَرها **الأرْواحُ** يَنْسِفْن تُرْبَهَا وكلُّ مُلِثٍّ ذي أَهاضيبَ ، راعِد	ب2 أَرَبّتْ بها **الأَرْواحُ** حتّى كأنّما تَهادَيْنَ أَعْلى تُرْبها بالمناخِل
ب2- تَعاوَرها الأرْواحُ يَنْسِفْن تُرْبَها **وكلُّ مُلِثٍّ** ذي أَهاضيبَ ، راعِد	ب3- **وكلُّ مُلِثٍّ** مُكْفَهِرٍّ سحابُه كَميشِ التَّوالي مُرْتَعِنِّ الأَسافلِ
ب3- بها **كلُّ ذيّالٍ** و خنساءَ تَرْعَوي إلى **كلِّ رَجّافٍ من الرّمْلِ** فارِدِ	ب6- ترى **كُلَّ ذيّالٍ** يُعارضُ رَبْرَبا على **كُلِّ رَجَّافٍ من الرَّمْلِ** هائل
ب4- **عهِدتُ بها سُعْدى** ، و سُعدى غريرةٌ عَروبٌ ، تَهادى في جَوارٍ خَرائِد	ب5- **عهِدْتُ بها** حيًّا كراما فَبُدِّلَتْ خناطيلَ آجالِ النّعاجِ المطافلِ
عفا ذو حسى	**أتاني أبيت اللعن**
ب14- **أتاني أبيت اللعن أنّك لُمتني ،** **و تلك التي** تَسْتكُّ منها المسامع	ب1 - **أَتاني أَبَيْتَ اللّعْنَ أَنَّكَ لمتَني** **وَتِلكَ الَّتي** أُهتَمُّ مِنها وَأَنْصَبُ
ب21- **حلفت فلم أترك لنفسك ريبة** وهل يأثمن ذو أُمّة وهو طائع ؟	ب3 – **حَلَفتُ ، فَلَم أَترُك لِنَفسِكَ رَيبَةً ،** وَلَيسَ وَراءَ اللهِ لِلمَرءِ مَذهَبُ

1 . 1 . 3 . **التكرار المركّب** : و نقصد به التكرار الناتج عن أكثر من عنصر إيقاعي ، كتكرار اللفظ و التركيب ، أو تكرار اللفظ و الصيغة الصرفية ...

و من التكرارات المركبة التي كان لها دورٌ بارز في الإيقاع الداخلي :[1]

ب 32- **وإذا** لمسْتَ لمسْت أَخْثَمَ جاثما مُتحَيِّرا بمكانه ، ملْءَ اليد

ب 33- **وَ إذا** نظَرْتَ رأَيْتَ أَقْمَرَ مُشْرِقا وَ مُرَكَّنا ذا زَرْنَبٍ كالجَلْمد

ب 34- **و إذا** طعَنت طعنتَ في مُسْتَهدِفٍ رابي المِجسّةِ بالعبير مُقَرْمَد

[1] - الديوان ، ص 99 .

ب 35- **وإذا** نَزَعْتَ نزعتَ عن مُسْتَحْصِف نَزْعَ الحَزَوَّر بالرِّشاءِ المِحْصَد

ب 36- **و إذا** يَعَضُّ تَشُدُّه أَعضاؤه ، عضَّ الكبير من الرّجال الأدْرَد

تكرر في هذه الأبيات الستة "و إذا " في بدايات صدور الأبيات .

و إذا ظرف لما يستقبل من الزمان متضمّن معنى الشرط . و جاءت جملة الشرط بعدها – في الأبيات الأربعة الأولى – فعلية فعلها ماض مسند إلى ضمير المخاطب ، و جملة جواب الشرط مثلها . و الملاحظ أنه كرر الفعل نفسه في الجواب (لمست ، طعنت ، نزعت) ، و عدل عن تكراره بلفظه في البيت (33) ، و إنما كرره بمعناه (نظَرْتَ / رأَيْتَ) ، و تخلى عن تكراره في البيت (36) ، و لكنه جاء بمصدره في بداية عجز البيت (عضّ).

و التكرار بهذه الطريقة يكسب الأبيات إيقاعا متميّزا ، تضافر في صناعته التركيب و أصوات الدّوال المكررة ، و حتى المادة الاشتقاقية [1](نزعت / نزْع ، يعضّ / عضّ).

و بغض النظر عن الجانب الأخلاقي في معاني الأبيات ، فإنها آيةٌ في التصرف باللغة .

هذا و قد سجّلنا خلوّ أربع (4) قصائد من التكرار ، و هي قصائد قصار تتراوح أبياتها بين (07) أبيات و (14) بيتا ، و مجموع أبياتها (43) بيتا ، أي ما يساوي 06,49 % من مجموع أبيات القصائد . و هذا مؤشّر على حضور ظاهرة التكرار في شعر النابغة .

2 . **تَكرارُ الصيغةِ الصّرفيّة** : قد يعمد الشاعر إلى تكرار صيغة صرفية بعينها في القصيدة ؛ لأداء دلالة معيّنة ، و زيادةً على ذلك فإن « تَكرار الوزنِ الصّرفيِّ في البيتِ أو الأبياتِ يُحدِثُ إيقاعاً صوتيّا يُشارك في موسيقيّةِ الشّعر »[2].

و سنحاول أن نقف في هذه النقطة من البحث عند الصيغ الصرفية التي تكررت بشكل لافت في قصائد النابغة ، بوصفها عنصرا إيقاعيا يسهم في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة من خلال تكرار البنية الصرفية ذاتها ، خاصة إذا كان ذلك التكرار في أبيات متقاربة ، و في موقع معيّن من تلك الأبيات .

2 .1 . **فاعل** : بنية صرفية تدلّ على من قام بالفعل أو اتصف به .

---

[1] – سندرس تكرار المادة الاشتقاقية في الجناس .

[2] – محمّد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص35.

تكرّر الوزنُ الصرفيُّ (فاعل) مائة و عشر (110) مرات في ثماني (8) قصائد ، مجموع أبياتها اثنان و سبعون و مائة (172) بيت ، أي ما يعادل نسبة 25.98 % من أبيات القصائد .
و تكرار هذه الصيغة يساوي 16.61 % من أبيات القصائد . و كان تكرارها في الحشو بنسبة 20.90 % ، أما في القافية ، فكان بنسبة 79.10 % .
و نلحظ استئثار القافية بتكرار صيغة (فاعل) ؛ و ذلك راجع إلى كون قوافي القصائد التي شاع فيها توظيف هذه الصيغة من المتدارك (/ 0//0) . و كان أكبر عدد تكرار في الحشو خمس(5) مرات في قصيدة " أهاجك من سعداك " حيث بلغت نسبته 55.55 % من مجموع تكرار هذه الصيغة في القصيدة ، و قد جاءت لوصف ممدوحه النعمان بن وائل بن الجُلَاح الكلبي الذي أكرمه – في غيابه- بإطلاق سَبْيِ غطفان كلّهم ، و فيهم ابنته .
و لعلنا نقول : ما دام هذا التكرار كان أظهر في القوافي ، فمن المنهجي أن يدرس في الإيقاع الخارجي . و هذا أمر صحيح ، إلا أننا آثرنا دراسته في الإيقاع الداخلي ؛ لأنه لا ينتج عن أصوات بعينها ، و لأنه يسهم في الانسجام الإيقاعي بين الحشو و القافية .

2 . 2 . مفاعل[1]: بنية صرفية يسميها علماء الصرف بصيغة منتهى الجموع .

تكرّرت هذه البنية الصرفيّة أربعا و تسعين (94) مرة في سبع (7) قصائد ، مجموع أبياتها ثلاثة و سبعون و مائة (173) بيت ، أي ما يعادل نسبة 26.13 % من أبيات القصائد .
و تكرار هذه الصيغة يساوي 14.19 % من أبيات القصائد . و كان تكرارها في الحشو بنسبة 14.90 % ، أما في القافية ، فكان بنسبة 85.10 % .
و نلحظ استحواذ القافية على أكبر نسبة من توظيف صيغة (مَفاعل) مقارنة بتوظيفها في الحشو ، و هو ما حدث مع (فاعل) . و نرجع ذلك إلى كون قوافي القصائد التي شاع فيها توظيف هذه الصيغة من المتدارك (/0//0) .

[1] – عددنا الصيغ الصرفية (فواعل، و فعائل، و فعالل) كلّها تحت هذه الصيغة ؛ إذ إنها بالوزن نفسه ، وتؤدي الدلالة نفسها .

و الملاحظ أيضا أن القصائد التي تكررت فيها الصيغتان هي نفسها ما عدا قصيدة واحدة من عشرة (10) أبيات لم توظّف فيها صيغة (مفاعل) . و هي " لقد قلت للنعمان "[1]
و قد كانت أكبر نسبة استعمال لهذه الصيغة في الحشو في قصيدة " أهاجك من سعداك"، و هي القصيدة نفسها التي كان فيها أكبر توظيف لصيغة (فاعل) في الحشو ، و قد تكررت فيها (مفاعل) بنفس النسبة مع (فاعل) 55.55 % ، و إن كان تكرار (فاعل) ؛ لوصف ممدوحه النعمان بن وائل بن الجُلَاح الكلبي ، فإن تكرار (مَفاعل) جاء لوصف السبايا اللواتي أطلق النعمان سراحهنّ إكراما للنابغة (عقائل ، أوانس ، براغز[2] ، غرائر ...) .

2 . 3 . **صيغ المبالغة** : صيغ محوّلة عن اسم الفاعل للدلالة على التكثير في حدث اسم الفاعل[3]. و قد وظِّفت ثلاثٌ منها في القصائد : فعّال ، و مِفعال ، و فَعول ، بمجموع (20) مرة ، أي ما يساوي نسبة 03.02 % من أبيات القصائد . و قد تبدو هذه النسبة ضئيلة ، إلا أن اللافت هو توظيفها في قصيدتين اثنتين ، حيث استحوذت المعلّقة "عوجوا فحيوا لنعم" على أربع عشرة (14) صيغة منها ، و قصيدة " أهاجك من أسماء " على ستّ (6) صيغ .
و قد كان توظيفها على النحو الآتي :

	الصيـغة	القصيدة	الحشو	القافية	المجموع
1	فــعّال	عوجوا فحيوا لنعم	01	06	07
		أهاجك من أسماء	04	00	04
المجمــــــوع			**05**	**06**	**11**
2	مِفعال	عوجوا فحيوا لنعم	00	07	07
3	فعول	أهاجك من أسماء	02	00	02
المجمــوع			**07**	**13**	**20**

و الملاحظ توظيف صيغتي (مِفعال) و (فعّال) في " عوجوا فحيوا لنعم " أربع عشرة (14) مرة منها ثلاث عشرة (13) قافية . و لئن كان لقافية المتواتر(/0/0) دورٌ في توظيف هذه الصيغة ، إلا أنها أدّت إلى جانب وظيفتها الإيقاعية وظيفة دلالية تتمثّل في المبالغة في إظهار محاسن محبوبته "

---
[1] – الديوان ، ص 127 .
[2] – مفرده بُرغُز ، و هو ولد البقرة الوحشية ، شبه أولاد السبايا بها .
[3] – ينظر ، محمّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص25 .

نُعْم" ، في مثل : معطار ، و مخمار ... و المبالغة أيضا في وصف قوّة الثور الوحشي الذي شبّه به ناقته في مثل : نظّار ، و مبكار ، و كرّار ...

و لربما كان من المتوقّع أن تكثر صيغ المبالغة في قصائد النابغة الاعتذارية ، أو المدحيّة بدافعٍ من الخوف أو الرّجاء ، إلا أن ذلك لم يحدث ؛ لأن الشاعر سلك في ذلك سبيلا آخر ، نراه بإذن الله في دراستنا الصورة الشعرية .

3 . استصحابُ الدّالِ دون المدلول: (الجناس) .

يُقسِّمُ علماءُ البلاغةِ المحسّناتِ البديعيّةِ إلى محسّناتٍ معنويّةٍ ، و محسّناتٍ لفظيّة [1] ، و يَعُدّون الجناسَ في القسم الثاني . وعرّفوه بأنّه تشابُه الكلمتين في اللّفظِ و اختلافُهما في المعنى[2].

و قد أفرطَ البلاغيون القدماءُ في تقسيمِ و تصنيفِ الجناسِ أقسامًا و أنواعاً عديدةً [3].

و يبدو أنّ معظمَ علماءِ البلاغةِ « تناسوا أنهم أمام ظواهرَ أسلوبيّةٍ في الأداءِ الفنّيّ يستخرجون قيمَها الجماليّةَ ، فانساقوا إلى تنويعاتٍ تقومُ على الفرْضِ و التّوهُّمِ أحيانا ، مما أفسد عليهم هذا المبحثَ و عطّل فائدتَه »[4].

و على الرَّغمِ من انسياقِ معظمِ البلاغيين القدامى وراءَ التّقسيماتِ و التّصنيفاتِ ، إلاّ أن الأفذاذَ منهم قد التفتوا إلى علاقةِ الجناسِ بالمعنى . فعبدُ القاهرِ الجُرجانيّ يُرجِعُ جمالَ الجِناسِ إلى المعنى ؛ حيث يقول : « ما يُعطي التّجنيسَ من الفضيلةِ أمرٌ لم يتمّ إلاّ بنُصرة المعنى ؛ إذ لو كان باللفظِ وحدَه لما كان فيه مُستَحسَنٌ ، و لما وُجِد فيه إلاّ مَعيبٌ مُستهجَنٌ ؛ و لذلك ذُمَّ الإكثارُ منه و الولوعُ به »[5]. و هو يرى أن المعنى هو الذي يستدعي الجناسَ و يطلبه ، فإن لم يكن كذلك كان مُتَكلَّفا لا خيرَ فيه[6] .

---

[1] – ينظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 179 . و الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص354.

[2] – ينظر ، ابن المعتز ، كتاب البديع ، ص36 . و قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 162 . و ابن رشيق ، العمدة ، ص 272. و السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 181.

[3] – ينظر نقد الشعر ، ص 162 ، و ص 163. و العمدة ، ص 272 و ما بعدها . و مفتاح العلوم ، ص 181. و الإيضاح في علوم البلاغة ، من ص354 إلى ص358.

[4] – مُحَمَّد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبيّة ، ص 226.

[5] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 9 – 10.

[6] – نفسه ، ص 11.

و ربَط الإمامُ الزّركشيُّ أيضا بين الجناسِ و المعنى ؛ فهو يرى أن الجناسَ إنّما يؤتى به لتقويةِ المعنى ، فإذا كان المعنى قويّا دونه تُرِك[1] .

و مهما يكن من أمرِ الجناسِ ، فما يعنينا هو كونُه ظاهرةً أسلوبيّةً تُسهمُ – مع ظواهرَ أُخرى – في بناءِ الإيقاع الشعري ؛ فموسيقى الشّعرِ العربيّ لا تَقتصِر « على نظامِ المقاطعِ في الأبياتِ ، أو نظامِ القوافي في أواخرها ، بل تشمل أيضا تلك الظّاهرةَ التي سمّاها علماءُ البلاغةِ بالجناسِ ، و هو تردُّدُ الأصواتِ المتماثلةِ أو المتقاربةِ في مواضعَ مختلفةٍ من البيتِ الواحد »[2] .

و نحن في محاولتنا دراسةَ الدور الإيقاعي للجناسِ في شعر النابغة ، لن نهتمَّ كثيراً بأنواعه و تصنيفاتِه بقدر ما نحاولُ الاهتمامَ بدوره الإيقاعيّ .

و معلوم أنّ الجناسَ في الشعر الجاهلي كان يأتي عفويّا يستدعيه المعنى ، و التام منه قليل ، فهو لم يرد في كتاب الله إلاّ في قوله تعالى: ﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ﴾ [3] إلاّ أنّه غدا عند المتأخّرين صناعةً تُطلَبُ لذاتها .

و قد وُظّف الجناس في قصائد النابغة الاثنتين و الثلاثين ثلاثين و مائة (130) مرة ، أي بنسبة 19.63 % من أبيات القصائد . و هذا الجدول يفصّل توظيفه :

النوع	العدد	النسبة
جناس الاشتقاق	117	90 %
الجناس الناقص	12	09,23 %
الجناس التام	01	%0,76
المجموع	**130**	**%100**

و من خلال هذا الجدول يتضح لنا سيطرة جناس الاشتقاق على النوعين الآخرين .

و ما يهمنا أكثر في دراسة الجناس هو إبراز وظيفتة الإيقاعية من خلال مراقبة عدد الألفاظ المتجانسة ، و مواقعها .

1- <u>وقوع المتجانسين في مصراعي البيت</u> : و مثاله :

---

[1] – الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص904.

[2] – إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، (د ط) ، (د ت) ، ص202.

[3] – سورة الروم / 55 . يُنظر أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ، ص389 .

- أَهوى لها أَمغَرُ السّاقين **مُخْتَضِعٌ** خُرْطومُه من دماءِ الطّيْرِ **مُخْتَضَبُ**[1]

و مما يزيد الإيقاع قوّة احتلاله مصراعي البيت ، و مجيء المتجانسين على البنية الصرفية نفسها.

2- تكرار المادة الاشتقاقية في كلمتين متجاورتين : و منه :

- **يَنضَحنَ نَضْحَ** المزادِ الوُفْرِ أَثْأَقَها شَدُّ الرُّواةِ بِماءٍ غَيرِ مَشروبِ

3- تكرار المادة الاشتقاقية في بيتين متواليين في الموقع نفسه : و مثاله :

- **ذكرتُ** سعادا فاعتَرَتني صبابَةٌ و تَحْتِيَ مثلُ الفحْل وَجْناءُ ذِعْلَبُ

- **مُذَكَّرةٌ** تنْفي الحصا بمثلَّم لها لاحبٌ بادي المسافةِ مُحْدِبُ

4- تكرار المادة الاشتقاقية أكثر من مرة في مواقع مختلفة من بيتين متواليين : في مثل :

- إذْ لا يُنادون مولاهم **لِمَنْصَرة** فيسْمعوا يا لَعوفٍ دَعوةً **نَصَروا**

- وقَدْ **نصَرتُ** بني دودانَ إذْ نَشَدوا حِلْفي و لوْ نُشِدوا بالحِلْفِ ما غدروا

5- تكرار المادة الاشتقاقية في بيتين متواليين في موقعين متقاربين : و منه :

- في إثْرِ **غانيةٍ** رمتك بسهمها فأصاب قلْبَك ، غيْرَ أنْ لم تُقصِد

- **غنيَتْ** بذلك ،إذ همُ لكَ جيرةٌ منها بعَطْفِ رسالةٍ و تَودُّد

6- تكرار أكثر من مادة اشتقاقية في بيت واحد : كقوله :

- لا **واردٌ منها** يجوزُ **لمَصدَرٍ** **عنها** ، ولا **صَدِرٌ** يَجوزُ **لمورِد**

7- تكرار المادة الاشتقاقية في أكثر من كلمتين في البيت : و منه :

- بِهِنَّ **أدينُ** منْ يَبْغي أَذَاتي **مُدايَنَةَ المُداينِ فَلْيَدِنّي**

و لم يرد الجناس التام إلا في بيت واحد في معلقته :

- و **الطّيبُ** يزداد **طيبا** أن يكون بها في جيد واضحَةِ الخدّين مِعْطار

فالطيب الأولى اسمٌ ، و الطيب الثانية مصدر . و لئن كان لهذا الجناس دورٌ بارزٌ في صناعة إيقاع البيت ، فإنه جعل رائحة " نعْم" أطيبَ من الطيب ؛ فهو لا يُدرَك شذاه إلا أن يكون في جيدها ، إنه يستمدّ شذاه من شذاها .

و لا يفوتنا أن نسجل انعدام الجناس في ثلاث (3) قصائد ، مجموع أبياتها (48) بيتا ، ما يمثل نسبة07.25 % من عدد أبيات القصائد .

[1] - الديوان ، ص 60 .

على الرّغم من أن الجناس لم يكن مطلوبا لذاته ، و على الرّغم من أنه لم يوظّف إلا بنسبة 19.63 % من أبيات القصائد ، إلاّ أنّه كان له دورٌ هام في صناعة الإيقاع الدّاخلي في قصائد النابغة ، و ذلك من خلال المواقع التي احتلها في الأبيات التي وُظّف فيها .

4 . الطباقُ و المُقابلة : (المُقابلةُ اللّغويَّةُ و المقابلةُ السّياقيّة):

يَعدُّ علماءُ البلاغةِ الطّباقَ و المقابلةَ في المحسّناتِ المعنويّةِ . يقول الخطيبُ القزوينيُّ في سياقِ حديثه عن المحسّناتِ البديعيّةِ : « أمّا المعنويُّ ، فمنه المطابقةُ و تُسمّى الطّباقَ و التّضادَ أيضا ، و هي الجمعُ بين المتضادين ، أي معنيين مُتقابلينِ في الجُملة »[1]. و عرّف المقابلةَ بقوله : « أن يؤتى بمعنيين متوافقينِ ، أو معاني متوافقةٍ ، ثم بما يُقابلُهما أو يُقابلها على الترتيب »[2].

أمّا قُدامةُ ، فقد سمّى الطّباقَ التكافؤ [3]. و بيّنَ دورَه :« و له دورٌ في تجويدِ الشّعرِ قويّ»[4] .

و قد اجتهد البلاغيّون في التمييز بين الطباقِ و المقابلة ، و هم مُتّفقون على أن المقابلةَ بين الأضدادِ ، فإذا تجاوز الطباقُ ضدّين كان مُقابلة [5]. كما اجتهدوا في تقسيمِ كلٍّ منهما إلى أنواع[6].

و إذا كان القُدماءُ قد أسرفوا –كعادتهم – في تلك الأقسام ، فإنّ المحدَثين أميلُ إلى دراسة وظيفتِهما في الإيقاع ؛ إذ يعدّونهما من عناصرِ الإيقاعِ المعنويّ [7]. و هذا ما يهمنا في دراستنا هذه.

و يميّزُ المحدثون بين نوعين من المقابلة : المقابلةُ اللغويّةُ ، و المقابلةُ السّياقيّة . وفي الأولى تكونُ العلاقةُ بين المتقابلينِ اختياريّةً ، و تتمثّلُ في استعمالِ لفظينِ اثنينِ متضادّينِ بحُكمِ الوضع

---

[1] – الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 317 . و يُنظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 179.

[2] – الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 322 . و يُنظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 179.

[3] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص147.

[4] – نفسه ، ص 150.

[5] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 304 . و ينظر أسرار البلاغة ، ص 17 . و البرهان في علوم القرآن ، ص 908 .

[6] – الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص 908 – 909.

[7] – محمّد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبيّة ، ص 217.

اللّغويّ [1]. أمّا في الثانيةِ فتكون علاقةُ المتقابلينِ فيها توزيعيّةً ، فتقابُلُ الشّقّينِ في هذا النّوعِ لا يرجع إلى الوضعِ اللّغويّ ، و إنّما إلى أسلوب الشاعرِ وحده [2].

و نحن سندرسُ الظّاهرةَ بهذا المفهوم ؛ لأنّه الأنسبُ في الكشفِ عن دورِ الشاعرِ في الاختيار . كما أنّ بعضَ الاستِعمالاتِ اللّغويّةِ لا تُظهِرُ التّقابُلَ بمفهومِه التّقليديّ ، إلاّ أنّ السّياقَ الذي وُظّفت فيه يُوحي باستعمالها بغرضِ التقابل .

لقد وظّف الشاعر التّقابل (طباق / مقابلة) في قصائده إحدى و عشرين و مائة (121) مرة ، أي إنه ورد بنسبة 18.27 % من أبيات القصائد . و هذا الجدول يفصّل ذلك :

المحسن		النوع		المجموع
الطباق	لغوي	إيجاب	60	91
		سلب	14	
	سياقي		17	
المقابلة	لغـوية		13	30
	سياقـية		17	
المجمـوع			**121**	

4 . 1 . **المقابلةُ اللّغويّة** : وردت المقابلةُ اللّغويّةُ (الطباق و المقابلة) في قصائد النابغة سبعا و ثمانين (87) مرة ، أي بنسبة 71.90 % من مجموع توظيفها .

ومن أمثلة الطباق اللغوي الذي احتل آخر البيت موقعا ، قوله :

– عَلى عارِفاتٍ لِلطِّعانِ عَوابِسٍ ، بِهِنَّ كُلومٌ بَينَ **دامٍ** وَ **جالِبِ**[3]

في البيت طباق إيجاب بين (دام ≠ جالب). و هذا الطباق أدى وظيفة معنوية ، حيث أبرز كثرةَ خوضِ الغساسنةِ الحروب، فخيولهم منها الذي ما يزال جرحه ينزف، و منها ما يبس أعلاه[4].

و زيادة على تلك الوظيفته المعنوية ، فقد أدى هذا الطباق وظيفة إيقاعيّة ؛ إذ جاء المتقابلان على الصيغة الصرفية نفسها (فاعِل) ، و احتلا آخر البيت موقعا ، مما جعل البيت ينتهي بنغمة متجانسة .

و من الطباق الذي احتل نهاية البيت في بيتين متجاورين :

---

[1] – محمّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص98.

[2] – نفسه ، ص 102.

[3] – الديوان ، ص 47 .

[4] – جالب ، معناها ، يبس أعلاه ، ينظر شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج1 ، ص 255 .

– حتّى إذا ما قضى منها لُبانتَه   و عاد فيها **بإقْبالٍ** و **إدْبار**[1]
– انقضَّ كالكوكبِ الدُّرّيِّ ، منصلتا، يهوي ، و يخلط **تقْريبا بإحْضار**

إن احتلال الطباق نهايتي بيتين متجاورين ، و مجيئه في الموقع الأخير منهما ، و توظيف ثلاثة ألفاظ من أربعة على وزن واحد (إفعال) يجعل إيقاع البيتين منسجما تمام الانسجام من خلال تكرار الصيغة الصرفية ذاتها في المواقع نفسها .

و من روائع المقابلات اللغوية أيضا :

– وَ لا يَحسَبونَ **الخَيرَ** لا **شَرَّ** بَعدَهُ   وَ لا يَحسِبونَ **الشَرَّ** ضَرْبَةَ لازِبِ [2]

مضمون البيت في مدح الغساسنة بالحكمة ، و رجاحة العقول ، فهم لا يطمئنون إلى النّعيم ؛ لعلمهم أنّه لا يدوم ، و لا يركنون إذا مسّهم الشّر ؛ لعلمهم أنه سيحول .

و للتعبير عن ذلك المعنى وظف الشاعر هذه المقابلة ؛ فقابل بين الخير و الشر ، و لكنه لم يأت بها وفق النمط المألوف بل تفنّن في ذلك ، فأورد لفظة (الخير) و مقابلها منفيا (لا شرّ) ، ثم كرّر لفظة (الشر)، و لم يكرر لفظة الخير. كما كرر جملة (لا يحسبون) في بداية الصدر و بداية العجز .

و منها أيضا قوله :

– لا **واردٌ منها** يجوزُ **لَمصدَرٍ**   **عنها** ، ولا **صَدِرٌ** يَجوزُ **لموردِ** [3]

وظّف الشاعر في البيت مقابلة بين ثلاث كلمات ، إلا أنه لم يأت بها ثم بأضدادها على الترتيب وفق معايير علماء البلاغة [4] ، إذ خالف ترتيب (منها) و (عنها) .

و قد أسهمت في توضيح المعنى ، فالذي يَقْرُب المتجرّدةَ لا يرغب في غيرها ، و الذي غادر قربها لا يرغب في قرب غيرها . و يتجلى دورها الإيقاعي في تقسيم البيت إلى قسمين متساويين (من حيث عدد الألفاظ). خاصة أن لفظتي (لا و يجوز) قد وردتا في الصدر و كُرّرتا في العجز ، مما يجعل البيت و كأنه يدور حول نفسه . و مما يزيد إيقاع البيت جمالا أن مصراعيه جاءا كلمتين

---

[1] – الديوان ، ص 153.
[2] – الديوان ، ص 50 .
[3] – الديوان ، ص 99 .
[4] – ينظر الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص322 . و السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص179.

متضادتين من صيغتين صرفيتين متشابهتين ، فلفظة (مصدر) مصدر ميمي على وزن (مفعَل) ، و لفظة (مورِد) اسم مكان على وزن (مفعِل) .

4 . 2 . **المقابلةُ السّياقيّة** : وُظِّفت المقابلةُ السّياقيّةُ (الطباق و المقابلة) في قصائد النابغة أربعا و ثلاثين (34) مرة ، أي بنسبة 28.09 % من مجموع المقابلات . و منها :

– في إثْرِ غانيةٍ رمتك بسهمها **فأصاب** قلْبَك ، غيْرَ أنْ **لم تُقصِد** [1]

في البيت طباق سياقي بين أصاب ≠ لم تقصد ؛ إذ لم يأت بالكلمة و نفيها .

و قد جعل حبَّ المتجرّدة سهما يصيبه في مقتل ، إلا أنه لم يقتله ، فيستريح [2].

و موقع هذا الطباق السياقي من البيت أكسبه قوّة إيقاعيّة ، ألا ترى أنك في إنشاد عجُزِ البيت تتوقف وقفة لطيفة بعد " فأصاب قلْبَك " ، ثمّ تُتمُّ " غيْرَ أنْ لم تُقصِد " ؟ و في تلك الوقفة يترقّب المتلقي ما سيكون بعد أن أصاب السهم مقتلا ، فيأتيه الجواب بنغمة فيها شيءٌ من الحزن " غيْرَ أنْ لم تُقصِد " ، فيحسن وقع النّغم في نفسه ؛ فيهتزّ طربا لروعة الإيقاع ، و قد يهتزّ ألما لمصاب الشاعر الذي تمنى لو أن ذاك السهمَ قتله ، فاستراح !

– وَ **لا عَيبَ فيهِم** غَيرَ أَنَّ **سُيوفَهُم** **بِهِنَّ فُلُولٌ** مِن قِراعِ الكَتائِبِ [3]

لم ترد المقابلة في هذا البيت وفق المعايير البلاغية ؛ إذ لم تكن بين عناصر لغوية ، و إنّما بين المعاني ، فالشاعر يمدح الغساسنة و ينعتهم بالقوة و البطولة ، فوصف سيوفهم بأنها مثلّمة من كثرة منازلة الأعداء ، فقال " لا عيب فيهم " ثم لم يأت بمقابلها اللغوي ، و إنّما قال بأن "سيوفهم بهنّ فلول " ، و هو عيب في السيوف في غير هذا السياق ، فأحدث بذلك ما يسميه البديعيون " تأكيد المدح بما يشبه الذم " [4] .

– **فَإِنَّكَ شَمسٌ** وَ **المُلوكُ كَواكِبٌ** إِذا **طَلَعَت** ، **لَم يَبدُ** مِنهُنَّ **كَوكَبُ**[5]

---

[1] – الديوان ، ص 94 .

[2] – البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج 1 ، ص 317 .

[3] – الديوان ، ص 47 .

[4] – ابن المعتز ، كتاب البديع ، ص 78. و البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج 1، ص257 .

[5] – الديوان ، ص 56 .

لم تأت في البيت ألفاظ و أضدادها على الترتيب ، و لا ألفاظ و نفيها . و لكنّ السياق هو الذي يكشف عن تلك المقابلة بين ألفاظ ثلاثة : الملك النعمان بن المنذر (ك) ≠ الملوك ، و الشمس ≠ الكواكب ، و طلعت ≠ لم يبد .

إن الملك ليس ضدّ الملوك من حيث الوضع اللغوي ، ، و إنّما السياق هو الذي جعله كذلك فوسمه بالعظمة . و ليست لفظة الشمس ضدّ لفظة الكواكب ، و إنما السياق هو الذي خلع عليها معنى الكبر و العظمة . كما أن "لم يبد" ليست ضد أو نفي "طلعت" .

و هو بهذه المقابلة جعل الملك عظيما ، إذا ظهر خفتت عظمة الملوك الآخرين الذين يكون لهم شأو كبير في غيابه . و لا يخفى علينا الدور الإيقاعي لهذه المقابلة ، فقد قسّمت البيت بالتساوي من حيث عدد الألفاظ – خاصة في صدره – (فإنك شمس / الملوك كواكب) ، ففي إنشاده تكون وقفة قصيرة بين هذين الجزئين ، فيحسن إيقاعه في أذن المتلقي .

- **تحين** بكفيّه **المنايا** و تارةً **تَسُحّانِ** سَحًّا من **عطاءٍ ونائل**[1]

في البيت مقابلة سياقية . فقد وصف عمرا بن الحارث الغساني بالبطش و القوة حتى إنّ المنايا بكفيّه ، و وصفه في الشطر الثاني بالجود الذي يسحّ من كفيّه كما يسحّ الماء من المزن . فبين الشطرين تقابل بين معنى الشر و معنى الخير . و يبدو لنا إسهام موقع الألفاظ المتقابلة في صناعة الإيقاع الداخلي للبيت .

و في آخر هذا المطلب نسجّل أن الظواهر البديعيّة على الرّغم من أنّها لم تكن مطلوبة لذاتها إلا أن دورها كان بارزا في تشكيل الإيقاع الداخلي في شعر النابغة ، و ذلك من خلال المواقع التي احتلّتها . و قد قام بذلك الدور جناس الاشتقاق ، و آزره التكرار بمختلف أشكاله، و الطباق و المقابلة اللذان تجاوزا حدود المعاني ليسهِمَا في تشكيل الإيقاعِ الدّاخليِّ بما لهما من دور في إحداث التوازي بين العبارات .

[1] - الديوان ، ص 201.

الفصل الثالث

الخصائص الأسلوبية في البنى الصرفية.

* الأفعال و الصفات .
** المصادر و الاختيار في الصيغ الصرفية .

يُعرّف الصرف بأنه « علم يبحث في اللفظ المفرد من حيث بناؤه و وزنه و ما طرأ على هيكله من نقصان و زيادة » [1].

---

[1] – محمّد نجيب سمير اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص125 .

و الصرف « بالمعنى العملي : تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة ، لا تحصل إلا بها ، كاسمي الفاعل ، و المفعول ، و اسم التفضيل ، و التثنية و الجمع إلى غير ذلك . و بالمعني العلمي : علم بأصول يُعرف بها أحوال أبنية الكلمة التي ليست بإعراب و لا بناء » [1].

و قال ابن جني منبّها إلى خطورة هذا العلم : « و هذا القبيل من العلم أعني التصريف ، يحتاج إليه جميع أهل العربية أتمَّ حاجة . و بهم إليه أشدّ فاقة ؛ لأنه ميزان العربية ، و به تُعرف أصول كلام العرب من الزوائد الداخلة عليها ، و لا يُتوصَّل إلى معرفة الاشتقاق إلا به » [2].

و قد و سمنا ه ذا الفصل بـ : " الخصائص الأسلوبيّةِ في البنى الصّرفية " ، إلا أننا لن ندرسَ البنى الصّرفيةَ كلَّها ، و إنّما ستنصبُّ دراستُنا على البنى الصرفية التي نرى بأنها أدّت وظائف أسلوبية .

و عليه فإننا قسّمنا هذا الفصل إلى مبحثين ، حيث سندرس في المبحث الأول الخصائص الأسلوبية في توظيف الأفعال و الصفات ، و نطبق فيه معادلة بوزيمان " A. Buseman " التي تُعدّ مقياسا لانفعالية لغة النصوص و أدبيتها .

أما المبحث الثاني فقد خصصناه لدراسة الخصائص الأسلوبية في توظيف المصادر ، و كذا الاختيار في توظيف الصيغ الصرفية .

المبحث الأول

[1]– أحمد الحملاوي ، شذا العرف في فن الصرف، دار القلم ، بيروت، ط2 ، (د ت) ، ص 17 .

[2] – ابن جني ، المنصف ، تحق ، إبراهيم مصطفى ، و عبد الله أمين ، وزارة المعارف العمومية ، مصر ، ط1 ، 1954 ، ج1 ، ص 2 .

الخصائص الأسلوبية في توظيف الأفعال و الصفات

* الخصائص الأسلوبية في توظيف الأفعال.

* الخصائص الأسلوبية في توظيف الصفات.

*** نسبة الأفعال إلى الصفات (تطبيق معادلة بوزيمان).

المطلب الأول
الخصائص الأسلوبية في توظيف الأفعال.

يختَصُّ الفعلُ في العربية من بين أقسامِ الكلِم بالتّعبيرِ عن الحدثِ المقترنِ بزمان مُحصّل . جاء في شرح المفصّل :« الفعل ما دلّ على اقتران حدثٍ بزمان »[1].

و عرّف سيبويه الفعلَ بقوله :« وأما الفعلُ فأمثلةٌ أُخذتْ من لفظ أحداثِ الأسماء ، وبُنيتْ لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، و ما هو كائنٌ لم ينقطع . فأما بناءُ ما مضى ، فذَهَبَ وسَمِعِ ومكُث وحُمِدَ . وأما بناءُ ما لم يقع فإنّه قولك آمِراً : اذهَب واقْتُلْ واضرِبْ ، ومخبراً يَقْتُلُ و يَذهَبُ ويَضرِبُ ويُقْتَلُ ويُضرَبُ ، وكذلك بناء ما لم يَنقطع وهو كائن إذا أخبرتَ »[2].

و ما يُفهم من كلام سيبويه أنه يخُصُّ صيغةَ الماضي " فَعَلَ " بالتعبير عن الزمن الماضي ، أما الحاضرُ و المستقبل فهما مشتركان يُعبَّر عنهما بصيغةِ المضارع " يَفْعَلُ " للحاضر و الإخبار في المستقبل ، و أنه يخص الأمر " افْعَلْ " بالتعبير عن المستقبل .

و الأفعالُ عند النحاةِ ثلاثةٌ ، كما أن الأزمنةَ ثلاثة . و يعلل ابن يعيش ذلك بقوله : « لما كانت الأفعالُ مساوِقةً للزمان ، والزمانُ من مقوّماتِ الأفعالِ توجَد عند وجوده ، و تنعدم عند عدمه ، انقسمت بأقسامِ الزّمان ، و لما كان الزمانُ ثلاثة : ماض ، و حاضر ، و مستقبل ...كانت الأفعالُ كذلك ماضٍ و حاضر و مستقبل . فالماضي ما عُدم بعد وجوده ، فيقع الإخبارُ في زمانٍ بعد زمانِ وجوده...و المستقبل ما لم يكن له وجودٌ بعدُ ، بل يكون زمان الإخبارِ عنه قبل زمان وجوده ، و أما الحاضر ، فهو الذي يصل إليه المستقبل و يسري منه الماضي ، فيكون زمان الإخبار عنه هو زمان وجوده »[3].

و معلوم أنّ النحاةَ اختلفوا في فعل الأمر ، فهو في رأي البصريين قسّيمٌ للماضي و المضارع . أما الكوفيون ، فيرون أنه ليس قسّيما لهما ، و إنما هو مُقتَطَعٌ من المضارع المجزوم بلام الأمر المحذوفةِ لكثرة الاستعمال[4].

و من المحدثين من أنكر فعلَ الأمر و عدّه أسلوبا ؛ لخلوّه من تلبُّسِ الفاعل بالفعل في زمن معيّن ، وكذا خلوّه من الإسناد إلاّ للضمائر[1].

---

[1] – ابن يعيش ، شرح المفصل ، تصحيح ، مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية ، مصر ، (د ط) ، (د ت) ، ج7 ، ص2.

[2] – سيبويه ، الكتاب ، ج1 ، ص 12.

[3] – ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 7 ، ص4.

[4] – ينظر ، ابن الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحق ، محمّد محي الدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث العربي ، مصر ، (د ط) ، (د ت) ، المسألة 72 ،ج2 ، ص 524 وما بعدها .

و قد كان توظيف صيغ الأفعال في ديوان النابغة على النحو الآتي :

الصيغة	العدد	النسبة
الماضي	768	% 52.17
المضارع	649	% 44.08
الأمر	55	% 03.73
المجموع	**1472**	**100** %

1 . **صيغة الماضي** : وظف النابغة في ديوانه صيغة الفعل الماضي (768) مرة ، أي بنسبة 52.17 % من مجموع الأفعال الموظفة في ديوانه .

1 . 1 . **صيغة الماضي المبنية للمعلوم** : جاءت صيغة الفعل الماضي مبنيّة للمعلوم ثلاث عشرة و سبعمائة (713) مرة ، بنسبة 92.83 % من مجموع صيغ الماضي ، موزّعة على أحد عشر وزنا [2] من تسعة عشر وزنا تأتي عليها الأفعال الماضية في العربية [3].

و نبيّنها في الجدول الآتي :

الرتبة	الوزن	التكرار	النسبة	الرتبة	الوزن	التكرار	النسبة
1	فَعَل	415	% 58.20	7	افْتَعَلَ	18	% 02.52
2	أفْعَلَ	100	% 14.02	8	اسْتَفْعَلَ	14	% 01.96
3	فعَّلَ	72	% 10.09	9	انْفَعَلَ	08	% 01.12
4	تَفَعَّلَ	33	% 04.62	10	فَعْلَلَ	04	% 0.56
5	فَاعَلَ	29	% 04.06	11	افْعَلّ	02	% 0.28
6	تَفَاعَلَ	18	% 02.52	**المجموع**		**713**	**100 %**

و واضح من خلال الجدول أن وزن الثلاثي المجرّد (فَعَُِل) قد احتلّ الرتبة الأولى بنسبة 58.20 % من مجموع أوزان الماضي المبنية للمعلوم . و يليه الثلاثي المزيد بحرف الذي استُعملت أوزانه الثلاثة (أفْعَل ، فَعَّل ، فاعَل) بنسبة مجموعها 28.19 % .

و نلحظ أن شعر النابغة قد خلا من الأوزان الآتية :

- الثلاثي المزيد بحرفين (افْعَلَّ) .

---

[1] – مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت، ط2 ، 1986، ص 120.

[2] – نعدّ (فَعَُِل) بفتح العين و ضمها و كسرها وزنا واحدا ، آخذين بعدد الحروف .

[3] – ينظر في أوزان الأفعال ، ابن عقيل ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، تحق ، مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، القاهرة ، (د ط) ، 2004 ، ج4 ، ص 227 – 229 .

- الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف (افْعَوْعَل) و (افْعَوّل) و (افعَالّ) .
- الرباعي المزيد بحرف (تَفَعْلَلَ)
- الرباعي المزيد بحرفين (افْعَنْلَلَ) .

و الملاحظ أن الأوزان غير الموظفة نادرة الاستعمال ، ما عدا (تَفَعْلل) الذي يفيد المطاوعة ، و (افْعَلّ) الذي يدلّ على لون أو عيب لقصد المبالغة [1] .

و سنكتفي بالوقوف عند أهم الأوزان توظيفا في القصائد :

- **فَعَل** : (بضم العين و فتحها و كسرها) : تواجد هذا الوزن في كلّ القصائد ، و تكرر (343) مرة بنسبة 58.73 % من أوزان الماضي المبني للمعلوم في القصائد .

و (فعَل) و (فعِل) يكونان لازمين و متعدّيين ، أما (فَعُل) ، فلا يكون إلا لازما [2] ، وهو يدل على غريزة أو طبيعة [3] . و منه قوله :

آنَ القُفول إلى حيٍّ ، و إن **بَعُدوا** ، أمسَوا و دونَهُمُ ثهلانُ فالنّيرُ [4]

فَقَبْلَكَ ما شُتِمْتُ و قاذَعوني ، فَما **نَزُرَ** الكَلامُ و لا شَجَاني [5]

و يأتي بناء (فعِل) للدلالة على النعوت الملازمة و الدلالة على عَرض [6] . كقوله :

وَثِقتُ لَهُ بِالنَصرِ، إِذ قيلَ قَد غَزَت كَتائِبُ مِن غَسّانَ، غَيرُ أَشائِبِ [7]

عهِدتُ بها سُعْدى ، و سُعدى غريرةٌ عَروبٌ ، تَهادى في جَوارٍ خَرائِد [8]

فالثقة بالنصر في البيت الأول ، و عهد سعدى بالديار في البيت الثاني من النعوت الملازمة .

- **أَفْعَل** : ورد هذا الوزن في (27) قصيدة ، أي بنسبة 84.37 % من القصائد و تكرر (80) مرة بنسبة 13.69 % من أوزان الماضي المبنية للمعلوم .

---

[1] - شرح ابن عقيل ، ج 4 ، ص 232 .
[2] - نفسه ، ص 227 .
[3] - ابن مالك ، شرح التسهيل ، تحق ، عبد الرحمن السيد ، و مُحَمَّد بدوي المختون ، هجر للطباعة و النشر و التوزيع ، الجيزة ، مصر ، ط1 ، 1990 ، ج 3 ، ص 435 . و شرح ابن عقيل ، ج 4 ، ص 229 .
[4] - الديوان ، ص 136 .
[5] - الديوان ، ص 256 .
[6] - شرح ابن عقيل ، ج 4 ، ص 229 .
[7] - الديوان ، ص 45 .
[8] - الديوان ، ص 90 .

و من معاني (أفْعَل) التعدية و الكثرة و الصيرورة و الإعانة ، و يأتي بمعنى (فعَل) ... [1]

و منه قوله في و صف الثور :

أصاخَ من نبْأَةٍ ، **أصْغى** لها أُذُناً ، صِماخُها ، بِدخيسِ الرّوقِ ، مستورُ [2]

فالفعلان (أصاخ) و (أصغى) أفادا المبالغة في نفور الثور و إصغائه لصوت الصائد و كلابه .

و منه أيضا ما جاء في قصيدة " عوجوا فحيوا لنعم " التي استُعمل فيها وزن (أفعل) أربع عشرة (14) مرة، بنسبة **26.41%** من مجموع صيغ الماضي المبني للمعلوم في القصيدة، ومنه:

حتى إذا الثّورُ ، بعْد النّفر ، **أمْكَنه** ، **أشْلى** ، و **أرسل** غُضْفا ، كلَّها ضارِ

و قد أفاد الصيرورة في (أمكن) ، أي صار في مكان قريب منه . و أفاد المبالغة في (أشلى) ، أي دعا كلابه و سلّطها على الثور[3]. و قد وافق معنى (فعَل) في (أرسل) .

و زيادة على المعاني التي أفادها هذا الوزن ، فإن تكرار الصيغة نفسها في البيت ثلاث مرات قد أسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة .

– **فَعَّل** : ورد هذا الوزن في اثنتين و عشرين (22) قصيدة ، أي بنسبة **68.75 %** من القصائد و تكرر (57) مرة بنسبة **09.76 %** من أوزان الماضي المبنية للمعلوم .

و من أهمّ المعاني التي يفيدها هذا الوزن : التّعدية و التكثير و السّلب و التوجّه ، و اختصار الحكاية ، و موافقة (فعَل) و الإغناء عنه ... [4].

و من أمثلة وزن (فعّل) تكراره في " يا دار مية " بنسبة **15.38 %** من مجموع صيغ الماضي في القصيدة . و منه :

رُدّت عليه أَقاصيه ، و **لبّده** ضرْبُ الوليدة بالمسحاةِ في الثّأَد

خلَّتْ سبيلَ أتيٍّ كان يحبسه ، و **رفّعته** إلى السِّجْفين ، فالنّضَد

تكرّر وزن (فعّل) ثلاث مرات في البيتين ، و قد أفاد التعدية في (لبّد) ، و جاء بمعنى (فَعَل) فأغنى عنه في (خلّى) . و أفاد المبالغة في (رفّع) .

---

[1] – أبو حيان الأندلسي ، ارتشاف الضرب من لسان العرب ، تحق ، رجب عثمان محمد ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 ، ج1 ، ص 172 – 173 .

[2] – الديوان ، ص 139 .

[3] – ينظر ، لسان العرب ، مادة (شلا) ، ج 14 ، ص 440 .

[4] – أبو حيان الأندلسي ، ارتشاف الضرب ، ج1 ، ص 175 .

1 . 2 . **صيغة الماضي المبنية للمجهول** : وظّفت صيغة الماضي مبنية للمجهول خمسا و خمسين (55) مرة ، بنسبة:07.16 % . و قد جاءت على النحو الآتي:

الوزن	التكرار	النسبة
فُعِل	25	% 45.45
فُعِّل	14	% 25.45
أفعِل	10	% 18.18
استُفعِل	02	% 03.63
فوعِل	02	% 03.63
تُفُعِّل	02	% 03.63
المجموع	**55**	**% 100**

يُبنى الفعل للمجهول ، فيُحذف فاعله لأغراض كثيرة ، منها ما هو لفظيّ : كالإيجاز ، أو إصلاح النظم . و منها ما هو معنوي : كالعلم بالفاعل ، أو الجهل به ، أو تعظيمه ، أو الستر عليه ؛ خوفا منه أو خوفا عليه ...[1]

- **فُعِل** : و هو الوزن الوحيد للثلاثي المجرّد المبني للمجهول[2]. و قد وُظّف هذا الوزن خمسا و عشرين (25) مرة ، أي بنسبة 45.45 % من أوزان الماضي المبني للمجهول .

و منه قوله هاجيا :

طلعوا عليكَ بِرايَةٍ معْروفَـةٍ يومَ الأُنيّسِ إذْ **لُقيْتَ** لَئيما

قوْمٌ تدارك بالعقيلةِ رَكْضُهم أولادَ زَرْدَةَ إذْ **تُرِكْتَ** ذميما [3]

و قد دلّ على تحقير المهجوّ ؛ إذ جعله نائبا عن الفاعل .

- **فُعِّل** : وُظّف هذا الوزن أربع عشرة (14) مرة ، بنسبة بلغت 25.45 % من أوزان الماضي المبني للمجهول . و منه :

لَهُنَّ عَلَيْهِم عادَةٌ قَد عَرَفْنَها إِذا **عُرِّضَ** الخَطِّيُّ فَوقَ الكَواثِبِ [4]

و رُدّت مطايا الرّاغبين ، و **عُرِّيَتْ** جيادُكَ ، لا يُخْفي لها الدّهرُ حافرا [5]

---

[1]- ينظر ، ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 2 ، ص 124 – 126 .

[2]- شرح ابن عقيل ، ج 4 ، ص 165 .

[3]- الديوان ، ص 225 .

[4]- الديوان ، ص 46 .

[5]- الديوان ، ص 116 .

فالفعل (عُرّض) في البيت الأول بني للمجهول ؛ للمعرفة بالفاعل . أما الفعل (عُرِّي) في البيت الثاني ، فقد بني للمجهول لتعظيم النّعمان بن المنذر . و معلومٌ أن تعرية الجياد بعد موت صاحبها و عدم ركوبها في عادة الجاهليين تعظيمٌ لصاحبها الهالك .

1 . 3 . **دلالة صيغة الماضي على الزمن** : يتّفق النحاة على أن صيغة الماضي (فعَل) وُضعت أصلا للدلالة على الزمن الماضي مطلقا إذا كانت مجرّدة من جميع القرائن التي تصرفها للدلالة على زمن آخر ، سواء أكان ذلك الزمن جزءا من الماضي ، أم للدلالة على الحاضر أو المستقبل [1] . و ذلك واضح من قول سيبويه : « فأما بناء ما مضى : فذهب ، و سمع ، و مكث ، و حمد »[2].

و سنقتصر في دراسة دلالة صيغة الماضي على الزمن على القصائد دون المقطوعات و الأبيات المفردة . و نلخّصها في الجدول الأتي :

الزمن	الماضي	الحاضر	المستقبل	المطلق
العدد	443	23	48	114
النسبة	% 70.54	% 3.66	% 7.64	% 18.15
المجموع	**628**			

و نلحظ من خلال الجدول أن صيغة الماضي قد دلّت على الزمن الأصلي الذي خُصّصت له بنسبة 70.54 % ، ثم تلاه الزمن المطلق غير المقيّد بنسبة 18.15 %.

1 . 3 . 1 . **الماضي** : عادة ما يوظّف النابغة صيغة الماضي للدلالة على الماضي في وصف الأطلال ، و سرد الأحداث الماضية . و منه :

يا دار ميّة بالعَلْياء فالسّنَد ، **أَقْوَتْ** و **طالَ** عَليها سالفُ الأَبدِ

وَقَفْتُ فيها أُصَيلانًا أُسائلها ، **عيَّتْ** جوابا ، و ما بالرّبع من أحد

و منه أيضا :

رأيتُ نُعْما و أصحابي على عجل، و العيسُ للبين ، قد **شُدّتْ** بأكوار

---

[1]– عبد الله بو خلخال ، التعبير الزمني عند النحاة العرب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د ط) ، 1987، ج1 ، ص44 .

[2] – سيبويه ، الكتاب ، ج1 ، ص 25 .

فريعَ قلبي ، و كانت نظرةً عرَضتْ حينا ، و توفيقَ أقدارٍ لأقدار

1 . 3 . 2 . **الحاضر** : ذهب الكوفيون إلى جواز دلالة صيغة الماضي على الحال إذا دلّ على ذلك دليل ، فيما ذهب البصريون إلى عدم الجواز إلا إذا اقترنت بـ "قد" ظاهرة أو مقدّرة ؛ لأنها تُقرّبه من الحاضر[1].

و قد وقفنا على دلالة صيغة الماضي على الزمن الحاضر في قصائد النابغة – بالنظر إلى زمن الإنشاد – ثلاثا و عشرين (23) مرة . و منها قوله :

فإن **أفاق** ، لقد طالت عِمايتُه ، و المرءُ يُخلِقً طورا بعدَ أطوار [2]

فبالنظر إلى زمن الإنشاد تتحدّد دلالة الفعل (أفاق) بالحاضر ، فهو يخبر بأن قلبه قد كان في ضلالة ، و قد أفاق الآن .

و من دلالة صيغة الماضي على الحاضر أيضا قوله :

أَلَمحةً من سنا برْقٍ **رأى** بصري ، أم وجهَ نُعْمٍ **بدا** لي ، أم سَنا نار ؟

بلْ وجهُ نُعْمٍ **بدا** ، و الليل مُعتكِرٌ ، **فَلاحَ** من بينِ أثوابٍ و أستار[3]

فزمن الإنشاد في البيتين يُقيّد الأفعال الماضية بالزمن الحاضر ، فكأنه قال : (يرى بصري ، و وجه نُعْم يبدو ، و يلوح) .

و منه أيضا قوله مخاطبا امرأة في الحرم :

حَيّاكِ رَبِّي فإنّا لا يَحِلُّ لنا لَهْوُ النِّساءِ وإنّ الدينَ قدْ **عَزَما**[4]

إن اقتران الفعل (عزم) بـ " قد " جعله يدلّ على الحاضر ، أي فإننا محرمون الآن ، و لا يحل لنا اللهو بالنساء .

1 . 3 . 3 . **المستقبل** : قد تأتي صيغة الماضي خالصة الدلالة على المستقبل في بعض الأساليب ، كالدعاء[1] ، و الشرط « لأن أصل " إذا " الجزم بوقوع الشرط ، فاستعمل الشرط بلفظ الماضي ؛ لأنه كأنه قد وقع »[2].

---

[1]– أبو البقاء العكبري ، التبيين عن مذاهب النحويين البصريين و الكوفيين ، تحق ، عبد الرحمن بن سليمان العثيمين ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط 1 ، 1986 ، ص 386 .

[2] – الديوان ، ص 145 .

[3]– الديوان ، ص 145 .

[4]– الديوان ، ص 215 .

و قد وظّفت صيغة الماضي للدلالة على المستقبل (48) مرة . و من ذلك قوله :

قُعودا لَدى أَبْياتِهِمْ يَثْمِدونَها ، **رَمى** اللهُ في تلكَ الأَكُفِّ الكَوانِعِ[3]

سقى الغيْثُ قبْرًا بين بُصْرى وجاسم بغيْثٍ من الوَسْميّ قَطْر و وابلُ [4]

فالفعلان (رمى) و (سقى) دلاّ على المستقبل ؛ لتضمّنهما معنى الدّعاء .

1 . 3 . 4 . **الزمن المطلق** : قد تأتي صيغة الماضي غير مقيّدة بزمن . و يشكّل السياق عاملا رئيسا في إطلاق تلك الدلالة على الزمن .

و قد أحصينا في قصائد النابغة أربعة عشر و مائة (114) موضع جاءت فيها صيغة الماضي دالة على مطلق الزمن ، أي بنسبة 18.15 % . و بذلك فهي تأتي في المرتبة الثانية بعد الدلالة الأصلية (الماضي) لهذه الصيغة .

و من دلالتها على الزمن المطلق :

إِذا ما **غَزوا** بِالجَيشِ ، **حَلَّقَ** فَوقَهُم عَصائِبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصائِبِ[5]

مُلوكٌ وَ إِخوانٌ، إِذا ما **أَتَيتُهُم** أُحَكَّمُ في أَموالِهِم ، وَأُقَرَّبُ [6]

على الرّغم من أن صيغة الماضي في البيتين سُبقت بأداة شرط ، إلا أنها لم تدل على المستقبل ، ذلك أن (ما) الظرفية أطلقت دلالتها على الزمن .

2 . **صيغة المضارع** : وظفت صيغة المضارع في ديوان النابغة تسعا و أربعين و ستمائة (649) مرة ، بنسبة 44.08 % من مجموع الأفعال . و قد وظفت في القصائد (505) مرات ، بنسبة 43.12 % من مجموع أفعال القصائد .

---

[1] – ينظر ابن قتيبة ، أدب الكاتب ، تحق ، محمّد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط2 ، 1985 ، ص 48 – 49 .

[2] – الفراء ، معاني القرآن ، تحق ، أحمد يوسف نجاتي ، و محمّد علي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2 ، 1980 ، ج1 ، ص 48 .

[3] – الديوان ، ص 171 .

[4] – الديوان ، ص 184 .

[5] – الديوان ، ص 43 .

[6] – الديوان ، ص 55 .

2 . 1 . **صيغة المضارع المبنية للمعلوم** : وُظِّفت صيغة المضارع مبنية للمعلوم (599) مرة ، بنسبة 92.29 % من مجموع صيغ المضارع ، موزّعة على ثلاثة عشر (13) وزنا [1] جاءت على النحو الآتي :

الترتيب	الوزن	التكرار	النسبة	الترتيب	الوزن	التكرار	النسبة
1	يَفْعَ ُ ِل	436	% 72.78	7	يَفْتَعِل	07	% 01.16
2	يُفْعِل	65	% 10.85	8	يَتفاعل	06	% 1.00
3	يُفاعل	27	% 04.50	9	يَنْفَعِل	05	% 0.83
4	يُفَعِّل	25	% 04.17	10	يَتَفَعْلَل	03	% 0.50
5	يَتَفعَّل	16	% 02.67	11	يُفَعْلِل	01	% 0.16
6	يَسْتَفْعِل	08	% 01.33	**المجموع**		**599**	**% 100**

- **يَفْعَل** :(بفتح العين و ضمّها و كسرها) : هيمن وزن المضارع المجرّد مفتوح حرف المضارعة على بقيّة الأوزان ؛ إذ وظّف بنسبة 72.78 % من مجموع أوزان المضارع المني للمعلوم. و منه :

يَطيرُ فُضاضاً بَينَها كُلُّ قَونَسٍ وَ **يَتْبَعُها** مِنهُم فَرَاشُ الحَواجِبِ[2]

تحِين بكفيّه المنايا و تارةً **تَسُحّانِ** سَحًّا من عطاءٍ ونائل[3]

فالفعل (**يَطير**) مضارع (طار) و (**تَحِين**) مضارع (حان) و (**تَسُحّ**) مضارع (سَحّ) و كلّها أفعال لازمة . أما (**يَتْبَع**) ، فهو مضارع (تَبِعَ) و هو فعل متعد .

- **يُفْعِل** (ثلاثي مزيد بالهمزة) : يحتل هذا الوزن الرتبة الثانية بنسبة 10.85 % من مجموع أوزان المضارع المني للمعلوم . و منه قوله :

أيّامَ **تُخْبِرُني نُعمٌ** و **أُخبرها** ، ما أكتُم النّاسَ من حاجي و أسراري [4]

---

[1]- عددنا (يَفْعَل بفتح العين و ضمّها و كسرها) وزنا واحدا على اعتبار أنه ثلاثي مجرد .

[2] - الديوان ، ص 43 .

[3]- الديوان ، ص 195 .

[4]- الديوان ، ص 145 .

فإن أفاق ، لقد طالت عَمايتُه ، و المرءُ **يُخلِق** طورا بعد أطوار [1]

فالفعلان (تُخْبِرُ) و (أُخْبِر) مضارعا (أَخبرَ) الذي أفاد معنى بناء (فعَل) ، فأغنى عنه[2].

و (يُخلِق) مضارع (أَخْلَقَ) و يفيد الصيرورة .

2 . 2. **صيغة المضارع المبنية للمجهول** : وردت هذه الصيغة في ديوان النابغة خمسين (50) مرة ، بنسبة 07.70 % من مجموع صيغة المضارع . و قد وردت موزعة على أربعة أوزان على النحو الآتي :

الترتيب	الوزن	التكرار	النسبة
1	يُفْعَل	37	% 74
2	يُفَعَّل	10	% 20
3	يُسْتَفْعَل	02	% 04
4	يُفَعْلَل	01	% 02
المجموع		**50**	**% 100**

و نلحظ من خلال الجدول سيطرة وزن (يُفْعَل) على أوزان المضارع المبني للمجهول ، ثم تلاه المزيد بحرف (يُفَعَّل مضاعف العين) .

– **يُفْعَل** : احتلّ هذا الوزن الرتبة الأولى من صيغ المضارع المبنية للمجهول بنسبة 74 %. و منه قوله :

تأتي الجِيادُ مِنَ الجَولانِ قائِظَةً مِن بَينِ مُنعَلَةٍ **تُزجى** وَمَجنوبِ[3]

فَبِتُّ كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لي هَراساً، بِهِ **يُعلى** فِراشي وَ **يُقشَبُ** [4]

فالفعل (تُزجى) مضارع مبني للمجهول من (أُزْجيَ) ، جاء مسندا للمفرد الغائب المؤنّث . و الفعلان (يُعلى و يُقشَب) من (أُعْلِيَ و أُقْشِبَ) جاءا مسندين للمفرد الغائب المذكر .

[1] – الديوان ، ص 145 .

[2] – أبو حيان الأندلسي ، ارتشاف الضرب ، ج1 ، ص 172 .

[3]– الديوان ، ص 50 .

[4]– الديوان ، ص 54 .

- **يُفَعَّل**:حلّ هذا الوزن ثانيا في ترتيب صيغ المضارع المبنية للمجهول بنسبة 20 %.

مُلوكٌ وَ إِخوانٌ ، إِذا ما أَتَيتُهُم **أُحَكَّمُ** في أَموالِهِم ، وَ **أُقَرَّبُ**[1]

فالفعل (أُحَكّم) من (حُكِّم) و الفعل (أُقَرَّبُ) من (قُرِّب) جاءا مسندين لضمير المتكلم .

2 . 3 . **دلالة صيغة المضارع على الزمن** : الأصل في صيغة المضارع (يفعل) أن تأتي للدلالة على الحاضر أو المستقبل . قال سيبويه : « ...و أما بناءُ ما لم يقع فإنّه قولك آمِراً : اذهَب واقتُلْ واضرِبْ ، ومخبراً يَقْتُلُ و يَذهَبُ ويَضرِبُ ويُقْتَلُ ويُضرَبُ ، وكذلك بناء ما لم يَنقطع وهو كائن إذا أخبرتَ »[2].

و قد ذهب أبو القاسم الزجاجي (ت 337 هـ) إلى أن دلالة صيغة المضارع الأصلية ، إنما هي المستقبل ، حيث يقول : « ... ففعل الحال في الحقيقة مستقبل ؛ لأنه يكون أولا ، فكل جزء خرج منه إلى الوجود صار في حيّز المضي ؛ فلهذه العلة جاء فعل الحال بلفظ المستقبل ، نحو زيدٌ يقوم الآن و يقوم غدا ...»[3].

بينما ذهب بعضهم إلى أن دلالته الأصلية هي الحاضر . قال رضي الدين الاستراباذي (ت 686 هـ) : « وقال بعضهم : هو حقيقة في الحال ، مجاز في الاستقبال ، وهو أقوى لأنه إذا خلا من القرائن ، لم يحمل إلا على الحال ، و لا يُصرف إلى الاستقبال إلا لقرينة ، وهذا شأن الحقيقة و المجاز » [4].

و سنكتفي بدراسة دلالة صيغة المضارع على الزمن في القصائد دون المقطوعات و الأبيات المفردة . و قد جاءت تلك الدلالة على النحو الآتي :

الزمن	حاضر	المطلق	المستقبل	الماضي
التكرار	70	206	98	131
النسبة	% 13.86	% 40.79	% 19.40	% 25.94
المجموع	**505**			

[1]- الديوان ، ص 54 .

[2] - سيبويه ، الكتاب ، ج1 ، ص 12.

[3] -أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحق، مازن المبارك ، دار النفائس ، بيروت ، ط7 ، 2011 ، ص87 .

[4]- رضي الدين الاستراباذي ، شرح الرضي على الكافية ، تصحيح وتعليق ، يوسف حسن عمر ، جامعة قاريونس ، ليبيا ، 1978، ج 4 ، ص 16 .

و يبدو لنا من خلال هذا الجدول أن صيغة المضارع لم تدل على الحاضر و المستقبل – اللذين هما من اختصاصها – إلا (168) مرّة ، أي بنسبة 33.26 % ، بينما دلّت على الزمن المطلق ستا و مائي (206) مرة ، أي بنسبة 40.79 % .

2 . 3 . 1 . **الحاضر** : يجوز أن تدل صيغة المضارع (يفعل) على الزمن الحاضر ، و هي مجرّدة من القرائن ، و لكنها لا تختصّ به إلا بقرينة لفظية ، كالآن و الساعة . كما أن السياق قد يكون عاملا حاسما في تقييد دلالتها على الحاضر .

و من ذلك قوله في وصف حاله مع قومه :

و إنّي **لأَلْقى** من ذوي الضِّغْن منهمُ ، و ما أصْبحتْ **تَشْكو** من الوَجْدِ ساهره [1]

فزمن الإنشاد جعل الفعلين (ألقى) و (تشكو) يدلان على الحاضر .

و قوله :

أقول و النّجمُ قد مالتْ أواخرُه إلى المغيب : تثبّت نظرةً ، حارِ [2]

أُعاتِبُ سَيِّدَيْ قيسٍ جميعا و أَخْبِرْ صاحبَيَّ بما اشتَكيتُ [3]

فالسياق يجعل الفعلين (أقول) و (أعاتب) دالين على الحال الذي وقع فيه الخطاب .

2 . 3 . 2 . **المستقبل** : يجوز أن تدل صيغة المضارع على المستقبل مجرّدة من القرائن ، و لا تُصرف دلالتها إليه إلا بقرائن . و منها السين و سوف و أن و لا و لن [4] ، و ظروف المستقبل ، و وقوعه طلبا ، و بعد أدوات النصب ... [5].

فَلا **تَترُكَنّي** بِالوَعيدِ كَأَنَّني إِلى الناسِ مَطلِيٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ[6]

يدل الفعل (تترك) في البيت على المستقبل ، بتأثير من عامل السياق ، و أداة النهي (لا) .

أَتُهدي لِيَ الوعيدَ بذاتِ وَجٍّ كأَنّي لا **أَراكَ** و لا **تَراني**[1]

---

[1]- الديوان ، ص 129 .

[2]- الديوان ، ص 148 .

[3]- الديوان ، ص 71 .

[4] – ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 8 ، ص 148 .

[5]- ينظر ، عبد الله بوخلخال ، التعبير الزمني عند النحاة العرب ، ج 1 ، ص 84 و ما بعدها .

[6] – الديوان ، ص 54 .

فحسْبُكَ أن **تُهاضَ** بمُحْكَماتٍ **يمُرُّ** بها الرّويُّ على لساني

دلت الأفعال في البيتين على المستقبل ، ف يزيد بن عمرو بن الصّعق الكلابي هجا النابغة في الماضي ، و كأنه لن يراه مستقبلا . فتوّعده بأنه سيهجوه بقصائد محكمة .

2 . 3 . 3 . **الماضي** : قد تنصرف صيغية المضارع للدلالة على الزمن الماضي بقرائن . و منها : أن يكون منفيا بلم أو لما [2]. أو أن يقع في خبر كان أو إحدى أخواتها ، ما عدا ليس . و اقترانه بـ "لو" و لما الشرطيتين، و مع أفعال المقاربة و الشروع، و في سرد الأحداث الماضية .[3]

و منه قوله :

أُسائلُ عن سعدى وقد مرَّ بعدَنا على عَرَصَاتِ الدّار سَبْعٌ كواملُ[4]

فالسياق قد جعل (أسائل) يدل على الماضي .

نصحت بني عوف فلم **يتقبلوا** وصاتي ولم **تنجح** لديهم وسائلي[5]

فنفي الفعلين (يتقبّل) و (تنجح) بلم في البيت ، أخلص دلالتهما على الماضي .

2 . 3 . 4 . **المطلق** : قد تدلّ صيغة المضارع على زمن مطلق غير مقيّد ، كما في الحقائق الثابتة ، و الأمثال السائرة . و منه قوله في مدح الغساسنة :

رِقاقُ النِّعالِ طَيِّبٌ حُجُزاتُهُم **يُحَيَّوْنَ** بِالرّيحانِ يَومَ السَّباسِبِ [6]

تُحَيّيهِمُ بَيضُ الوَلائِدِ بَينَهُم ، وَ أَكسِيَةُ الإِضريجِ فَوقَ المِشاجِبِ

يَصونونَ أَجساداً قَديماً نَعيمُها بِخالِصَةِ الأَردانِ خُضْرِ المَناكِبِ

وَ لا **يَحسَبونَ** الخَيرَ لا شَرَّ بَعدَهُ وَ لا **يَحسِبونَ** الشَرَّ ضَرْبَةَ لازِبِ

و قوله :

فلمّا وقاها الله ضربةَ فأسه ، و للبِرِّ عينٌ لا **تُغمّضُ** ناظره [7]

---

[1] – الديوان ، ص 255 .

[2] – ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 8 ، ص 109 .

[3]– ينظر ، عبد الله بوخلخال ، التعبير الزمني عند النحاة العرب ، ج 1 ، ص 117 و ما بعدها .

[4]– الديوان ، ص 184 .

[5]– الديوان ، ص 195 .

[6] – الديوان ، ص 43 .

[7]– الديوان ، ص 134 .

و منها قوله مفتخرا :

أَنّي **أُتَمّ** أَيْساري و**أَمْنَحُهم** مَثْنَى الأيادي و **أَكْسو** الجَفْنَةَ الأُدُما[1]

و **أَقْطَعُ** الخَرْقَ بالخَرْقاءِ قدْ جَعَلَتْ بعْدَ الكَلال تَشَكَّى الأَيْنَ و السَّأَما

إن الأفعال المضارعة في الأبيات السابقة لا تدلّ على زمن محدّد ، و إنّما هي مطلقة الزمن ، ذلك أنها عادات و صفات دائمة ، كما يقتضيه السياق .

3 . **صيغة فعل الأمر** : معلوم أنّ النحاةَ قد اختلفوا في فعل الأمر . فقد ذهب البصريون إلى أنه قسّيمٌ للماضي و المضارع . أما الكوفيون ، فيرون أنه ليس قسّيما لهما ، و إنما هو مُقتَطَعٌ من المضارع المجزوم بلام الأمر المحذوفةِ لكثرة الاستعمال [2].

و من المحدثين من أنكر فعلَ الأمر و عدّه أسلوبا ؛ لخلوّه من تلبُّسِ الفاعل بالفعل في زمن معيّن ، وكذا خلوّه من الإسناد إلاّ للضمائر [3].

و قد وظف النابغة في ديوانه صيغة فعل الأمر خمسا و خمسين (55) مرة ، بنسبة بلغت 03.73 % من مجموع الأفعال .

و قد وردت في قصائد النابغة ثماني و ثلاثين (38) مرة ، بنسبة 03.24 % من مجموع أفعال القصائد . و قد استُعمل في ثماني عشرة (18) قصيدة . و بلغت في قصيدة "يا دار مية " تسعة (9) أفعال بنسبة 23.68 % . و هي نسبة قاربت ربع أفعال الأمر في القصائد.

و قد جاءت صيغة الأمر موزّعة على تسعة (9) أوزان ، على النحو الآتي :

الترتيب	الوزن	التكرار	النسبة	الترتيب	الوزن	التكرار	النسبة
1	افْعَلْ	36	% 65.45	6	أفْعِلْ	2	% 03.63
2	فَعِّلْ	5	% 09.09	7	افْتَعِل	1	% 01.81
3	تَفَعَّلْ	4	% 07.27	8	تَفاعَلْ	1	% 01.81

[1]- الديوان ، ص 215 .

[2] – ينظر ابن الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحق ، مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث العربي ، مصر، (د ط) ، (د ت) ، المسألة 72 ،ج2 ، ص 524 وما بعدها .

[3] – مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت، ط2 ، 1986، ص 120.

4	فاعِلْ	3	% 05.45	9	انْفَعِلْ	1	% 01.81
5	استفعِل	2	% 03.63	**المجموع**		**55**	% 100

و نلحظ أن ثلثي أفعال الأمر قد جاءت على وزن (افْعلْ) ، و هو ثلاثي مجرد ، ثم تلاه (فَعِّلْ) الثلاثي المزيد بحرف (مضعّف العين) . كما نلحظ أيضا غياب الرباعي المجرد و الرباعي المزيد .

3 . 1 . **دلالة صيغة الأمر على الزمن** : اختُلِفَ في الزمن الذي يدل عليه فعلُ الأمر ؛ إذ يرى القدامى أنه دالٌّ على المستقبل ، و ذلك واضح من قول سيبويه :« وأما بناءُ ما لم يقع ، فإنّه قولك آمِراً : اذهَب واقتُلْ واضرِبْ »[1]. و قال ابن جني : « و المستقبل : ما قُرِن به من الأزمنة ، نحو قولك : سينطلق غدا ، أو سوف يصلي بعد غد ، و كذلك جميعُ أفعالِ الأمرِ و النهي ، نحو قولك : قم غدا ، أو لا تقعد غدا »[2].

أما المحدثون ، فمنهم من يرى بأنه دالٌّ على المستقبل فقط ، و منهم من يرى بأنه يدل على الحاضر[3] . و قد ذهب تمام حسان إلى أنه دالٌّ على الحال و الاستقبال : « فالحال أو الاستقبال هما معنى الأمر بالصيغة ، و الأمر باللام »[4] .

و يبدو لنا أن الأمرَ أسلوبٌ يتضمّنُ طلبَ إحداثِ فعلٍ ، أو الاتصافِ بحالةٍ في الحاضر ، أو المستقبل ، و كونُه أسلوبا لا يتعارض مع كونهِ فعلا . و قد يُقيَّد بالحاضرِ أو المستقبل بقرينةٍ لفظيةٍ مثل : " الآن "، أو " غدا " ، أو قرينة سياقية تتمثّل في زمن الخطاب .

و لئن كان الحاضرُ هو زمنُ التلفُّظِ بفعلِ الأمرِ ، إلاّ أن طلبَ تحقيقِ الفعل قد يكون في الحاضر أو المستقبل ؛ و لذلك سنحتكم إلى السّياق في تحديدِ زمنِه المقصود .

لقد وظّفت صيغة الأمر في قصائد النابغة ثماني و ثلاثين (38) مرة ، دلت فيها على المستقبل ثلاثين (30) مرّة ، بنسبة 78.94 % ، و دلّت على الحاضر ثماني (8) مرات بنسبة بلغت 21.05 % .

---

[1] – سيبويه ، الكتاب ، ج1 ، ص 12.

[2] – ابن جني ، اللمع في العربية ، تحق ، حامد المؤمن ، مكتبة النهضة العربية ، بيروت ، ط2، 1985، ص 70.

[3] – عبد الله بو خلخال ، التعبير الزمني عند النحاة العرب ، ج1 ، ص 145 .

[4] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص250-251 .

3. 1 . 1 . **المستقبل** : من أمثلة دلالة صيغة الأمر على المستقبل :

ودِّعْ أمامةَ إن أردْت رواحا و طَويْتَ كِشْحا دونَهم و جناحا [1]

ألا **أبْلغا** ذبيانَ عنّي رسالةً ، فقد أصبحتْ عن منهج الحقِّ ، جائره [2]

إن زمن إنشاد و سياق البيتين يجعلان طلب إحداث الفعلين (ودّع) و (أبلغ) في المستقبل .

3 . 1 . 2 . **الحاضر** : من النماذج التي دلت فيها صيغة الأمر على الحاضر :

كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ

ودّعْ أُمامةَ و التوديعُ تعْذيرُ ، و ما وداعُك من قفّتْ به العيرُ ؟ [3]

لِما أغْفَلْتُ شُكركَ **فانْتَصِحْني** وكيف ومِنْ عطائِكَ جُلُّ مالي ؟[4]

واضح أن زمن صيغة الأمر في الأبيات السابقة مقيّد بالحاضر ؛ بالنظر إلى سياقاتها .

فهو في قوله (كِليني) ، يطلب من أميمة أن تكِله إلى همّه في زمن الخطاب الذي هو الحاضر .

و في (ودّعْ) ، فإنه يوجّه الخطاب إلى نفسه طالبا توديع أمامة ، و هو على أهبة الرحيل .

أما في (انتصحني) ، فإن طلب إحداث فعل النصح مقيّد بزمن إنشاد القصيدة لدى النعمان .

و مما سبق يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية :

1- طغيان توظيف وزن الفعل الثلاثي المجرّد ، و يليه الثلاثي المزيد بحرف (المزيد بالهمزة ، ثم المزيد بتضعيف العين) .

2- خلوّ شعر النابغة الأوزان الآتية :

- الثلاثي المزيد بحرفين (افْعَلَّ) .
- الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف (افْعَوْعَل) و (افْعَوّل) و (افعَالّ) .
- الرباعي المزيد بحرف (تَفَعْلَلَ)
- الرباعي المزيد بحرف (افْعَنْلَلَ) .

---

[1]- الديوان ، 72 .

[2]- الديوان ، ص 129 .

[3]- الديوان ، 136 .

[4]- الديوان ، ص 202 .

3- تسجيل احتواء 75 % من القصائد أفعال مبنية للمجهول . و القصائد الخالية من الفعل المبني للمجهول كلها قصائد قصيرة تتراوح أبياتها بين السبعة و التسعة .

4 - تقارب توظيف المبني للمجهول بين الماضي و المضارع إلى حدّ قارب التطابق (الماضي 07.16 % ، و المضارع 07.70 %) .

5 - أما عن دلالة صيغ الأفعال على الزمن في قصائد النابغة ، فنلخّصها في الجدول الآتي :

الزمن	الماضي	الحاضر	المستقبل	المطلق
العدد	574	101	176	320
النسبة	% 49.01	% 08.62	% 15.02	% 27.32
المجموع	**1171**			

و من الواضح أن الزمن الماضي قد طغى على بقية الأزمنة بنسبة قاربت النصف ، متلوا بالزمن المطلق بنسبة تجاوزت الربع . و يمكن تفسير ذلك بحنين الشاعر إلى الماضي ، و هروبه من الحاضر و المستقبل ؟

المطلب الثاني
الخصائص الأسلوبية في توظيف الصفات.

جاء في شرح ابن عقيل:« والمراد بالصفة : ما دلّ على معنى و ذات ، و هذا يشمل اسمَ الفاعل ، و اسمَ المفعول ، و أفعلَ التفضيل ، و الصّفة المشبّهة »[1].

و قد جعل تمام حسان الصفةَ قسما قائما بذاته بين أقسامِ الكلِم ، و ميّزها عن الاسم[2].

و أهمُّ ما يميّزها عنه كونها « تدلّ على الموصوف بالحدث ، فلا تدل على الحدث وحده ، كما يدل المصدر ، و لا على اقتران الحدث و الزمن كما يدل الفعل ، و لا على مطلق مسمّى كما تدلُّ الأسماء »[3].

1 . **اسم الفاعل** : صيغةٌ مشتقةٌ [4] للدلالة على من قام بالفعل ، أو اتصف به على وجه الحدوث[5]. و يُصاغ من الفعل الثلاثي على وزن " فاعل " ، و من غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومةً ، و كسر ما قبل الآخر [6].

2 . **صيغ المبالغة** : هي صيغ محوّلةٌ من اسم الفاعل للدّلالة على الكثرة و المبالغة في الحدث. و أشهرُ أوزانها : فعّال ، و مِفْعال ، و فَعول ، وفَعيل ، و فَعِل [7]. و سُمِعت لها أوزانٌ أخرى منها : فِعّيل ، و مِفعيل ، وفُعَلة ، و فاعول ، و فُعَال ، و فُعّال [8].

3 . **اسم المفعول** : صيغةٌ مشتقّةٌ من المبني للمجهول للدّلالةِ على من وقع عليه الفعل على وجه الحدوث [1]. و يصاغ من الثلاثي على وزن "مفعول" ، و من غير الثلاثي على وزن مضارعه بقلب حرف المضارعةِ ميما مضمومةً و فتح ما قبل الآخر[2].

---

[1] - شرح ابن عقيل ، ج 3 ، ص 116.

[2] - أقسام الكلم عنده سبعة : اسم ، و صفة ، و فعل ، و ضمير ، وخالفة ، وظرف ، و أداة . اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 98 و ما بعدها .

[3] - نفسه ، ص 102.

[4] - ذهب البصريون إلى أن المصدر أصل الاشتقاق ، و رأى الكوفيون أن الفعل أصل الاشتقاق . ينظر ابن الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف، تحق ، محمّد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، القاهرة ، (د ط) ، 2009 ، المسألة28 ، ج1، ص 206 .

[5] - ينظر شرح ابن عقيل ،ج3 ، 111. و أحمد الحملاوي ، شذا العرف في فن الصرف، ص24 . و محمّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص186.

[6] - شرح ابن عقيل ،ج3 ، ص 111 و ص 113. و أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص24 .

[7] - شرح ابن عقيل ،ج3 ،ص92. و أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص 74 .

[8] - أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص 74 .

4 . **الصفة المشبهة** : صيغةٌ مشتقّةٌ من الثلاثيّ اللازمِ للدلالةِ على معنى اسم الفاعل ، و تفترق عنه في كونها تدلُّ على الثّبوت [3]. و لها اثنا عشرَ (12) وزنا [4]: اثنان منها خاصان بباب " فرِح "، و هما : " أفْعَل" الذي مؤنثه " فعلاء " ، و " فَعْلان " الذي مؤنثه " فَعْلى " .

و أربعةٌ خاصةٌ بباب " شرُف " ، وهي : فَعَل ، و فُعَل ، و فُعَال ، و فَعَال . أمّا الأوزان الستة الباقية فهي مُشتَرَكة ، و هي : فَعْل ، و فِعْل ، و فُعَل ، و فَعِل ، وفاعل ، و فَعيل .

5 . **اسم التفضيل** : صيغةٌ مشتقةٌ مصوغةٌ قياسا على وزن " أَفْعل" للدّلالةِ على أنّ شيئين اشتركا في صفةٍ معيّنَة ، و زاد أحدُهما على الآخر فيها [5].

و مما سبق نلحظ أن تلك الصفاتِ تشترِك في بعضِ الأوزان ، منها :

1 . فاعل: قد تكون اسمَ فاعلٍ ، أو صفةً مشبهة ، أو اسمَ مفعول ،كما في قوله تعالى: ﴿ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ ﴾[6] ، أي مرضيّة [7].

2 . فَعيل : قد تدل على مفعول ،كما في جريح ، بمعنى مجروح [8].

و هذا الاشتراك في الصيغ قد يطرح إشكالا في التصنيف ؛ لذا لا بدَّ من الاحتكام إلى السياق ؛ لتحديد المعنى المقصود .

و قد وردت الصفات في ديوان النابغة على النحو الآتي :

الترتيب	الصفة	التكرار	النسبة

[1] – أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص 75 . و محمّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص 178.

[2] – شرح ابن عقيل ، ج3 ،114 . و أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص75.

[3] – أحمد الحملاوي ، شذا العرف، ص75. و محمّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص117.

[4] – ينظر أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص76.

[5] – أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص 78. و فاضل صالح السامرائي ، معاني النحو، دار الفكر، عمان ، الأردن ، ط 1, 2000 ، ج4 ، ص311 و ما بعدها .

[6] – الحاقة / 21.

[7] – أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص74-75.

[8] – ينظر ، شرح ابن عقيل ، ج3 ، ص 114. وشذا العرف ، ص75 . و اللغة العربية معناها و مبناها ، ص164 . و فاضل صالح السامرائي ، الجملة العربية و المعنى ، دار ابن حزم ، بيروت ، ط1 ، 2000 ، ص170.

1	اسم الفاعل	532	45 %
2	الصفة المشبهة	391	33.07 %
3	اسم المفعول	129	10.91 %
4	اسم التفضيل	79	06.68 %
5	صيغة المبالغة	26	02.19 %
6	المنسوب[1]	25	02.11 %
	المجموع	**1182**	100 %

و قد وظّفت في القصائد ثلاثا و ستين و تسعمائة (963) مرة ، أما في المقطوعات و الأبيات المفردة ، فقد وردت تسع عشرة و مائتي (219) مرة .

1 . **اسم الفاعل** : احتل اسم الفاعل المرتبة الأولى في شعر النابغة ، فقد وُظف بنسبة 45 % من مجموع الصفات .

و قد سجلنا أعلى نسبة لتوظيف اسم الفاعل في قصيدة " ألا أبلغا ذبيان عني رسالة "[2] التي التي نظمها في عتاب قومه ، حيث بلغت 76.92 % من مجموع الصفات في القصيدة .

و ارتفاع نسبة اسم الفاعل قد يكون بتأثير الموضوع ، كالمدح مثلا ؛ إذ غالبا ما يصف الشاعر ممدوحه بصفة الفاعل . و قد يكون بتأثير القافية . فقافية المتدارك (/0//0) مثلا ، تكون مهيّأة ليأتي عليها اسم فاعل .

ففي قصيدة " ألا أبلغا ذبيان عني رسالة ". على الرغم من أن موضوع القصيدة منسجم مع ارتفاع نسبة اسم الفاعل ، إذ يعبّر عن جور قومه و حيفهم عليه و إنكارهم معروفه ، إلا أنه يجب ألا نغفل دور القافية في كثرة توظيف اسم الفاعل في هذه القصيدة ، فقد وردت هذه الصيغة في قوافيها بنسبة 75 % . و منها :

فقالتْ له : أدْعوكَ للعقْل ، **وافيا** ، و لا تَغْشَيَنّي منكَ بالظُّلْمِ **بادره**

فَوَاثَقَها بالله ، حين تراضَيا ، فكانت تَديه المالَ غِبّا ، و **ظاهره**

---

[1] – عددنا الاسم المنسوب ضمن الصفات ؛ لأننا نلمس فيه معنى الوصف .

[2] – الديوان ، ص 129 .

فلَمّا توَفّى العقْلَ ، إلاّ أقلَّه ، و جارَتْ به نفْسٌ ، عن الحقِّ **جائره**

تَذكّرَ أنّى يجعل اللهُ جُنّةً ، فيُصبحَ ذا مالٍ ، و يَقتُلَ **واتِره**

و إذا قارنا توظيف اسم الفاعل في هذه القصيدة بتوظيفه في قصيدة "كليني لهمّ" التي وظف فيها بنسبة بلغت 60.21 % ، فإننا نجد أن الموضوع (المدح) هو الذي أثّر في ارتفاع نسبة اسم الفاعل ، حيث وردت صيغة اسم الفاعل في الحشو بنسبة 61.90 % ، و لم ترد في القافية إلا بنسبة 38.09 % .

2 . **الصفة المشبهة** : حلّت الصفة المشبّهة في الرتبة الثانية بين الصفات ، فقد وظفت 33.07 % . و كانت أعلى نسبة لها في قصيدة " لقد لحقت بأولى الخيل" [1] ، و موضوعها وصف الفرس ، حيث بلغت نسبة الصفة المشبهة فيها 52.38 % من مجموع الصفات .

و قد اعتمد النابغة على الصفة المشبهة خصوصا في وصف الناقة ، و وصف المرأة . ففي قصيدته "أمن آل مية " التي وصف فيها المتجرّدة ، احتلت الصفة المشبهة الرتبة الأولى ، حيث وظفها بنسبة 36.61 % من مجموع الصفات . و منها :

نظَرتْ بمقلة شادنٍ مُتَربَّبٍ **أحْوى** ، **أحمِّ** المِقلتين ، مقلَّد

صفراءَ كالسّيَراءِ ، أُكمِلَ خلقُها كالغصن ، في غُلوائه ، المتأوِّد

محطوطةُ المتْنين ، غيرُ مُفاضَةٍ ، **ريّا** الرّوادف ، **بضّةُ** المتَجَرَّد

بمُخضّبٍ **رَخْصٍ** ، كأنّ بنانَه عنَمٌ ، يكاد من اللّطافةِ يُعقَدُ

نَظَرتْ إليكَ بحاجةٍ لم تقضِها ، نظرَ **السّقيم** إلى وجوه العُوَّد

زَعم الهمامُ بأنّ فاها باردٌ ، **عذبٌ** مُقبَّلُه ، **شهيُّ** المِوْرد

زَعم الهمام و لم أذقه ، أنه يشْفى برَيّا ريقِها **العَطِشُ الصَّدي**

و واضح أن كثرة توظيف الصفة المشبّهة التي تدلّ على الدوام و الثبوت منسجمٌ مع تصوير جمال المرأة المثالي .

3 . **اسم المفعول** : جاءت صفة المفعول التي تدل على من وقع عليه الفعل في الرتبة الثالثة ، حيث وُظّفت بنسبة 10.91 % من مجموع الصفات .

---

[1] - الديوان ، ص 60 .

و قد سجّلنا أعلى نسبها في قصيدة " إني كأني لدى النعمان "[1] ، حيث وظّفت إحدى عشرة (11) مرة ، بنسبة 39.28 % من مجموع الصفات في القصيدة .

و إن كانت القصيدة في تخويف بني فزارة من بطش النعمان بن المنذر ؛ مما يسوّغ كثرة توظيف اسم المفعول ؛ لوصف ما ستلقاه " فزارة " ، كما لقيت " بنو أسد " من سوء عاقبة على يد النعمان ، إلا أنه كان للقافية دورٌ كبير في ارتفاع نسبة اسم المفعول . فقافية المتواتر (/0/0) مهيّأة لتأتي عليها صيغة اسم مفعول من الثلاثي . و قد ورد اسم المفعول في قوافيها سبع (7) مرات ، أي ما يساوي 63.63 % من مجموع صيغة اسم المفعول في القصيدة . و منها :

إِنِّي كَأَنِّي لَدى النُّعمانِ خَبَّرَهُ بَعضُ الأَوُدّ حَديثاً غَيرَ **مَكذوبِ**

بِأَنَّ حِصْناً وَحَيّاً مِن بَني أَسَدٍ قاموا فَقالوا حِمانا غَيرُ **مَقروبِ**

وَ ما بِحِصْنٍ نُعاسٌ ، إذ تُؤَرِّقُهُ أَصواتُ حَيٍّ عَلى الأَمرارِ **مَحروبِ**

ظَلَّت أَقاطيعُ أَنعامٍ **مُؤَبلَةٍ** لَدى صَليبٍ عَلى الزَّوْراءِ **مَنصوبِ**

و من خلال دراستنا الصفات في شعر النابغة يبدو لنا قلة توظيف صيغ المبالغة ، و صيغ التفضيل ، فالأولى لم تتجاوز نسبة 02.19 % ، و الثانية كانت في حدود 06.68 % على الرّغم من أنّ المبالغة مذهب النابغة[2] . و لعلّ قلة توظيف هاتين الصيغتين راجعٌ إلى اعتماده المبالغة في بناء الصورة الشعرية ، لا في الصيغ الصرفيّة .

المطلب الثالث
نسبة الأفعال إلى الصفات.

[1] - الديوان ، ص 50 .

[2] - ينظر المقطع (3) ، المطلب الثاني ، المبحث الثالث ، من الفصل الأخير ، من هذا البحث .

معادلة بوزيمان : هي فرضٌ اقترحه العالِم الألماني A. Buseman ، و طبّقه على نصوصٍ من الأدب الألماني في دراسةٍ نُشِرت سنة 1925 [1].

و تُطبَّق هذه المعادلةُ بإحصاء عددِ الكلمات المعبِّرةِ بالحدث ، و الكلمات المعبِّرةِ بالوصف ، و قسمة الأولى على الثانية ، و ناتجُ القسمةِ يكون قيمةً عدديّةً تزيد و تنقص تبعا للزيادةِ و النّقص في عددِ كلماتِ المجموعةِ الأولى (الحدث) على المجموعةِ الثانية (الوصف) .

و تفضي المعادلة إلى نتيجتين :

– تمييز النّص الأدبيِّ من النص غيرِ الأدبيّ ، فكلما زادت قيمة نسبة الأفعال إلى الصفات ، كان طابع اللّغة الموظّفة في النص أقربَ إلى الأسلوب الأدبي[2].

– انفعاليّةِ أو عقلانية لغة النص ، فارتفاع قيمة نسبة الأفعال إلى الصفات ، يُعدّ مؤشّرا على انفعاليّة لغة النص [3].

و قد برهنت الدّراساتُ على صحّة تلك المعادلة ، إلاّ أنه لوحظ أنّ هناك صعوبةً في تحديدِ انتماءِ بعضِ الكلمات إلى طائفةِ الحدث أو طائفة الوصف ، مما يؤثّر على موضوعية المقياس ، فعمل عالِم النفس الألماني "ف . نيوباور V.New bawer " ، و الباحثة "أ.شيلتسمان أوف انسبروك A. Schltizmann of insbruck "، عملا على تبسيط و تدقيق المعادلة ، و ذلك باستخدام عددِ الأفعالِ بدلا من قضايا الحدث ، و عدد الصفاتِ بدلا من قضايا الوصف ، فأصبحت : نسبة الفعل إلى الصفة= $\frac{\text{عدد الافعال}}{\text{عدد الصفات}}$.

و قد اختصرها سعد مصلوح في (ن. ف. ص) ، حيث ن = نسبة ، و ف = فعل ، و ص = صفة [4].

و ممّا ينبغي الإشارةُ إليه هو أنّ (ن. ف . ص) تخضع إلى مجموعة من المؤثِّرات ، منها ما يرجِع إلى الصّياغة و منها ما يرجع إلى المضمون [1] ، و نختصر ما يهمنا منها في دراستنا هذه في هذا الجدول و نشير إلى الزيادة في (ن . ف . ص) بـ (+) و إلى نقصانها بـ (–) :

---

[1] – سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ،ط3 ، 2002 ، ص 73.

[2] – نفسه ، ص74.

[3] – نفسه ، ص 79 – 80 .

[4] – نفسه ، ص 76 – 77.

مؤثرات الصياغة.		المؤشّر.	مؤثرات المضمون.		المؤشّر .
نوع الكلام.	منطوق.	+	العمر .	الطفولة.	+
	مكتوب.	−		الشباب.	+
طبيعة اللغة .	فصحى.	−		الكهولة.	−
	لهجة.	+	الجنس .	الرجال.	−
فن القول .	شعر غنائي.	+		النساء.	+
	شعر موضوعي.	−			

و تجدر الإشارةُ إلى أنّه قد تجتمع في النصِّ الواحدِ مؤثِّراتٌ من نوع واحدٍ ، فتعمل في اتجاه واحد إمّا نحو الارتفاع ، و إما نحوَ الانخفاض . كما أن النص قد يشتمل على مؤثّراتٍ تعمل في اتجاهاتٍ متعارضة ، و تكون النتيجة إما أن يُضعِفَ بعضُها الآخر ، أو أن يُلغيَ أحدُهما الآخر ، فيؤدي إلى تحييدِ دلالة (ن . ف . ص) [2].

تطبيق المعادلة : تقوم "معادلة بوزيمان" على حساب نسبةِ الأفعالِ إلى الصّفات . و إذا ما رُمنا تطبيقَ هذه المعادلة في أيِّ نصٍّ من نصوص اللغة العربيّة اعترضت سبيلَنا عقبةُ الغموضِ الذي يشوب مصطلحي الفعل و الصّفة في الصّرف العربيّ ؛ فهناك من الأفعال ما لا يتضمّن دلالةً واضحةً على الحدث ، كالأفعال الناقصةِ ، و أفعالِ المقاربة و الشروع ، و أفعالِ المدح و الذّم ، و غيرها . كما أنّ هناك مصادرَ و جملاً تؤدّي وظيفةَ الوصف ؛ لذا كان لا بدّ – قبل تطبيق المعادلةِ – من تدقيق المقياس .

و قد اقترح "سعد مصلوح" مقياسا للأفعال و الصفات ، و طبقه في كتابه : "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية "، و نحن لا نرى مانعا من الأخذِ به و تطبيقه في هذه الدراسة .

و نوضّح ذلك المقياس في هذا الجدول[3] :

---

[1] – ينظر سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص80 إلى ص 83.

[2] – نفسه ، ص 83.

[3] – ينظر سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ص 77 – 78.

النوع	ما يدخل في الدراسة	ما لا يدخل في الدراسة
الفعل .	– كلُّ الأفعال المتضمّنة حدثا مقترنا بزمن معيّن . – أسماء الأفعال* .	–كان و أخواتها . – الأفعال الجامدة. – أفعال المقاربة و الشروع.
الصّفة.	اسم الفاعل – اسم المفعول – الصفة المشبهة صيغ المبالغة – أسماء التفضيل . – الجامد المؤوّل بمشتق (نعت ، حال*). –الاسم الموصول بعد المعرفة. – الاسم المنسوب .	– الجملة الواقعة وصفا. (نعت، حال*). – شبه الجملة الواقعة وصفا*[1] .

1 . **نسبة الأفعال إلى الصفات في شعر النابغة** : أحصينا في شعر النابغة اثنين و سبعين و أربعمائة و ألف (1472) فعل ، مقابل اثنين و ثمانين و مائة و ألف (1182) صفة . و معنى ذلك أن (ن . ف . ص) قد بلغت (1.24).

و لما كانت دراسة نسبة الأفعال إلى الصفات مؤشّرا على انفعالية النصوص أو عقلانيتها ، ارتأينا أن نقتصر في دراستها على القصائد دون المقطوعات .

1 . 1 . **نسبة الأفعال إلى الصفات في قصائد النابغة** : بإحصائنا لنسبة الأفعال إلى الصفات في قصائد النابغة تبيّن لنا ارتفاع تلك النسبة في اثنتين و عشرين (22) قصيدة ، و انخفاضها في تسع (9) قصائد ، بينما كانت محايدة ، أي متساوية في قصيدة واحدة :

المؤشر	(+)	(–)	(=)
العدد	22	09	01

* نشير بهذه العلامة لما أضفناه على ما ورد عند سعد مصلوح .

[1]– استثنيت الجملة وشبه الجملة الواقعة وصفا؛ لأنّ كلا منهما مكوّن من عناصرَ قد تدخل في طائفة الأفعال ، أو طائفة الصفات.

النسبة	% 68.75	% 28.12	% 03.12

و قد بلغ متوسط (ن . ف . ص) في قصائد النابغة (1.21) . و هي و إن كانت تدلّ على ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات في مجموع قصائده ، إلا أننا نرى بأنها ليست مرتفعة بشكل كبير بالنظر إلى نوع الموضوعات المطروقة . و يبدو أنه كان لمؤثرات المضمون (رجل / كهل) دور كبير في الحدّ من ارتفاع (ن . ف . ص) إلى مستوى أعلى بالنظر إلى الموضوعات المطروقة .

و قد كانت تلك النسبة متفاوتة في القصائد ؛ إذ سجلنا أعلى ارتفاع لها في قصيدة " ألا يا ليتني و المرء ميت " ، حيث بلغت (ن . ف . ص) (6.33) . و هي قصيدة من تسعة (9) أبيات في عتاب سيّدي قيس " عامر بن مالك " و " زرعة بن عمرو" اللذين أغارا على ذبيان بعد أن كان النابغة قد تصالح معهما بعكاظ [1] .

بينما سجّلنا أدنى نسبة في قصيدة " أهاجك من سعداك " حيث بلغت (ن . ف . ص) (0.76) . و هي قصيدة تبلغ ثمانية عشر (18) بيتا قالها في مدح النعمان بن الجلاح الكلبي في إغارته على بني ذبيان[2].

و قد وقفنا على تساوي الأفعال مع الصفات في قصيدة واحدة ، و هي " ودع أمامة و التوديع تعذير " التي تبلغ ثلاثة عشر (13) بيتا ، حيث وصف في أبياتها الثلاثة الأولى مشاهد الترحال ، ثم خلص إلى وصف الناقة [3].

و جديرٌ بالذكر أن مؤشر (ن . ف . ص) كان مرتفعا في وصف مشاهد الترحال ، حيث بلغ (3.00) ، و لكنه انخفض في وصف الناقة ليبلغ (0.78) ؛ مما أدّى إلى تحييد دلالة (ن . ف . ص) في القصيدة . و على العموم فإن مؤشر (ن . ف . ص) كان منخفضا في موضوع وصف الناقة ، كما سيأتي .

---

[1] - ينظر ، الديوان ، ص 70 ، (ها) 1 .

[2] - ينظر ، الديوان ، ص 89 .

[3] - الديوان ، ص 136 .

و مما تجدر الإشارة إليه أننا سجّلنا ارتفاع (ن . ف . ص) في كل الموضوعات في ستّ عشرة (16) قصيدة ، أي في 50 % من مجموع القصائد . منها ثماني (8) قصائد ذات موضوع واحد ، و أربع (4) ثنائية الموضوع ، و مثلها ثلاثية الموضوع .

في حين وقفنا على انخفاض (ن . ف . ص) في كل الموضوعات في ستّ (6) قصائد ، أي 18.75 % من مجموع القصائد . منها أربع (4) قصائد أحادية الموضوع ، و قصيدتين (2) ثلاثية الموضوع .

1 . 2 . **نسبة الأفعال إلى الصفات حسب الموضوعات في القصائد** : لما كانت أغلب القصائد متعددة الموضوعات نظرنا إلى نسبة الأفعال إلى الصفات في أكثر الموضوعات تداولا في شعر النابغة ، فأفضت إلى النتائج الآتية :

الموضوع	(+)	النسبة	(-)	النسبة	(=)	النسبة
العتاب	4	% 100	/	/	/	/
الاعتذار	5	% 83.33	1	% 16.66	/	/
الغزل	4	% 80	1	% 20	/	/
الهجاء	4	% 80	1	% 20	/	/
الطلل	8	% 66.66	4	% 33.33	/	/
المدح	6	% 50	6	%50	/	/
الناقة	3	% 25	8	% 66.66	1	% 08.33

و إذا كان ارتفاع نسبة (ن . ف . ص) مؤشرا دالا على انفعالية اللغة في النصوص ، فإننا بقراءة هذا الجدول يبدو لنا أن النابغة في عموم شعره كان :

- أكثر انفعالا في العتاب ، و الاعتذار ، و وصف الطلل ، و الغزل ، و الهجاء .
- أقلّ انفعالا في وصف الناقة .

2 . **الموضوعات الأكثر انفعالا** :

2 . 1 . **العتاب** :كانت (ن . ف . ص) مرتفعة بنسبة 100 % في موضوع العتاب .

و العتاب في شعر النابغة مرتبط بالقبيلة ، و الصراع بينها و بين القبائل الأخرى .

و قد بلغت (ن . ف . ص) أعلى ارتفاع لها في قصيدة " ألا يا ليتني و المرء ميت " ، حيث بلغت (6.33) . و هي قصيدة من تسعة (9) أبيات في عتاب سيّدي قيس " عامر بن مالك " و " زرعة بن عمرو" اللذين أغارا على ذبيان بعد أن كان النابغة قد تصالح معهما بعكاظ [1] .

2 . 2 . **الاعتذار** : معلوم أن شعر الاعتذار لدى النابغة كان نابعا من وعيد النعمان بن المنذر له . و قد كنا نعتقد أن نسبة (ن . ف . ص) ستكون جدّ مرتفعة بوصفها مؤشرا على انفعالية النصوص ، إلا أن تلك النسبة ، و إن كانت مؤشرا على الانفعالية إلا أنها لم تكن في المستوى المتوقّع ، فقد سجلنا أعلى ارتفاع في قصيدة " كتمتك ليلا " التي بلغت فيها (ن . ف . ص) 1.67 . كما سجلنا انخفاضها في قصيدة " أمن ظلامة الدمن البوالي" ، حيث لم تتجاوز (0.89).

و لما كانت القصائد الاعتذارية متعددة الموضوعات ، أردنا أن نتبيّن (ن . ف . ص) في وحدة الاعتذار في تلك القصائد . و نورد نتيجة ما توصلنا إليه مجملة في هذا الجدول :

القصيدة	(ن.ف.ص) الاعتذار	(ن.ف.ص) القصيدة
أرسما جديدا	3.00	1.41
يا دار مية	1.78	1.51
كتمتك ليلا	1.73	1.67
عفا ذو حسى	0.97	1.01
أمن ظلامة	1.66	0.89
نأت بسعاد	1.36	1.06
المتوسط	**1.75**	**1.25**

[1] - ينظر ، الديوان ، ص 70 ، (ها) 1 .

و بقراءة الجدول يبدو لنا أن (ن . ف . ص) :

– كانت سالبة في قصيدة (أمن ظلامة 0.89) ، بينما كانت مرتفعة في وحدة الاعتذار (1.66) .

– كادت تكون محايدة في قصيدتين (عفا ذو حسى 1.01). و (نأت بسعاد 1.06).

– أما في وحدة الاعتذار ، فقد سجلت أعلى ارتفاع في قصيدة (أرسما جديدا 3.00) ، بينما كانت أدنى نسبة في (عفا ذو حسى 0.97) . و لئن كانت (ن . ف . ص) العامة في وحدة الاعتذار في هذه القصيدة منخفضة إلا أنها متفاوتة بين أبيات الوحدة ، فقد بلغت أوجّ ارتفاعها في الأبيات الآتية :

ب 14– أتاني أَبَيْتَ اللَّعْنَ أنّكَ لُمْتَنِي ، و تلك التي تَسْتَكُّ منها المسامع

ب 15– مَقالةُ أنْ قد قُلْتَ : سوف أنالُهُ ، و ذلك ، من تِلقاءِ مثلكَ ، **رائع**

ب 16– لَعمري ، و ما عمري عليّ **بهيّنٍ،** لقد نطقتْ بُطْلاً عليَّ الأقارعِ

ب 17– أقارعُ عوفٍ ، لا أُحاوِلُ غيرها ، وُجوهُ قرودٍ تَبْتَغي من تُجادِعِ

نقف في هذه الأبيات الأربعة على عشرة (10) أفعال ، و صفتين اثنتين (2) فقط ، أي أن (ن . ف . ص) في هذه الأبيات تساوي (05).

إن نسبة الأفعال إلى الصفات في اعتذاريات النابغة ، و إن كانت مرتفعة (1.25) ، إلا أنها لم تبلغ المتوقَّع بالنظر إلى الموضوع المتعلّق بالخوف ؛ ذلك أن الشاعر كان منشغلا في اعتذارياته بدرء التهمة عن نفسه ؛ مما جعله يميل إلى الاحتجاج مستعينا بالعقل أكثر من العاطفة .

و لربّما استطعنا القول إن الخوف الذي كان يصوّره النابغة لم يكن خوفا حقيقيا ، فقد روي أنه « قيل لأبي عمرو : أمن مخافته امتدحه ، و أتاه بعد هربه منه أم لغير ذلك ؟ فقال : لا لَعمر الله ! ما لمخافة فَعَل . إن كان لآمنا من أن يُوجّه النعمان له جيشا ، و ما كانت عشيرته لتُسلمه لأوّل وهلة . و لكنّه رغب في عطاياه و عصافيره » [1].

---

[1] – أبو الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، ج 11 ، ص 21 . و لويس شيخو ، شعراء النصرانية في الجاهلية ، ج 5 ، ص650 .

2 . 3 . **الغزل** : يعد الغزل من أكثر الموضوعات إثارة للعواطف .

و قد جاءت (ن . ف . ص) مرتفعة بنسبة 80 % من مجموع موضوع الغزل في شعر النابغة . و الملاحظ أن (ن . ف . ص) قد جاءت منخفضة في قصيدة واحدة ، و هي " أمن آل ميّة " التي نظمها في المتجرّدة ، حيث لم تتجاوز (0.95) . ففي حين كنا نتوقّع أن تكون لغة النص أكثر انفعالا إلا أن الإحصاء أثبت عكس ذلك .

و إذا ما نحن أنعمنا النظر في القصيدة وجدنا الشاعر قد اعتمد الوصف الحسّي للمرأة أكثر من تصوير مشاعره نحوها ؛ و ذاك ما جعل الصفات تتغلّب على الأفعال . فعلى الرّغم من أن القصيدة لم تترك شبرا من جسد المرأة إلا و صوّرته إلا أنها كانت أقلّ انفعالا . و لعلّ هذا يؤيّد زعمنا -الذي سيأتي في دراسة الصورة الشعرية- بأنّ النابغة في هذه القصيدة كان يصوّر الجمال الأنثوي المثاليّ المنشود ، و إن كان المنطَلق هو المتجرّدة[1] .

2 . 4 . **الهجاء** : تبدو لغة النابغة أكثر انفعالا في هجائه ؛ ذلك أن الهجاء كان نابعا من تجارب حقيقيّة ، و هو مرتبطٌ في كثير من الأحيان بالصراع بين القبائل الذي فرضته البيئة الجاهلية . فقد كان موجّها لأشخاص بعينهم في حوادث معيّنة .

و قد جاءت (ن . ف . ص) مرتفعة في الهجاء بنسبة 80 % . و بلغت أعلى ارتفاع لها في وحدة الهجاء في قصيدة " طال الثواء " ، حيث بلغت (3.25) .

و لم تكن منخفضة إلا في قصيدة واحدة (0.88) ، و هي قصيدة في هجاء النعمان بن المنذر من تسعة . و مطلعها :

حَدِّثوني بني الشَّقيقَةِ ما يَمْنعُ فقَعا بِقَرْقَرٍ أنْ يَزُولا

و هي قصيدة مشكوك في نسبتها إلى النابغة ، فقد عزاها بعضهم إلى عبد القيس بن خُفاف التميمي ، و مُرّة بن قريع السّعدي اللذين نظماها على لسان النابغة ، و كانت سببا في هروبه[2] .

2 . 5 . **الطلل** : يبدو النابغة أكثر انفعالا في وصف الطلل ، فقد بلغت نسبة القصائد التي ارتفعت فيها (ن . ف . ص) في وحدة الطلل 66.66 % من مجموع القصائد الطللية .

---

[1] – ينظر المقطع (2) من المطلب الأول ، المبحث الثاني ، الفصل الأخير .

[2] – ينظر أبو الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، ج11 ، ص 11 .

و قد كان أعلى ارتفاع لـ (ن . ف . ص) في قصيدة " عوجوا فحيوا لنعم " ، حيث بلغت (3.25) . و قد ارتبط الطلل في هذه القصيدة بمحبوبته " نُعم " التي نعتقد أنها امرأة حقيقيّة ، لا مجرّد امرأة افتراضية اقتضتها التقاليد الفنية [1] .

3 . **الموضوعات المتساوية في الانفعال** :

- **المدح** : سجّلنا التساوي في (ن . ف . ص) في مدائح النابغة ؛ إذ جاءت مرتفعة في ستّ (6) قصائد ، و جاءت منخفضة في ستّ .

و قد بلغت أعلى ارتفاع لها في وحدة المدح (3.66) في قصيدة " لقد نهيت بني ذبيان " البالغة أربعة عشر (14) بيتا ، و قد افتُتحت بعتاب قومه على نزولهم بوادي ذي أقر الذي حماه النعمان ، ثم مدح النعمان . و يبدو أن ارتفاع (ن . ف . ص) راجع إلى خوفه على قومه من بطش النعمان بن المنذر.

أما أقل نسبة سجلناها في موضوع المدح ، فقد بلغت (0.48) في قصيدة " طال الثواء " ، التي نظمها أساسا في هجاء " زرعة بن عمرو " . فالمدح في هذه القصيدة ليس غرضا أساسا على الرغم من أنه استغرق اثنين و عشرين (22) بيتا من أبياتها الخمسة و الثلاثين ؛ إذ أورده لتهديد مهجوّه و تخويفه بكثرة أنصاره و شدّة بأسهم . فعلى الرغم من أن (ن . ف . ص) كانت مرتفعة في الوحدات السابقة : الأطلال (1.4) ، ثم انخفضت في وحدة الناقة (0.8) ، لترتفع في الهجاء (3.25) ، إلا أنها عادت للانخفاض في وحدة المدح لتبلغ (0.48) .

و جدير بالذكر أننا لم نقف على سبب مقنع لارتفاع (ن . ف . ص) أو انخفاضها استنادا إلى الموضوع (المدح) ؛ ذلك أن مدحه كان لملوك ، و قادة ، و قبائل من أحلافه . و قد نجد قصيدة في مدح قائد ارتفعت فيها (ن. ف. ص) ، و أخرى في مدح القائد نفسه ، و لكن (ن . ف . ص) فيها منخفضة . و لم يكن ثبات ارتفاع (ن . ف . ص) إلا في مدح النعمان بن المنذر .

4 . **الموضوعات الأقل انفعالا** :

- **و صف الناقة** : كان النابغة أقل انفعالا في وصف الناقة ، حيث بلغ عدد القصائد التي ارتفعت فيها (ن . ف . ص) في وحدة وصف الناقة ثماني (8) قصائد ، أي بنسبة 66.66

---

[1] – ينظر المقطع (1 . 2) من المطلب الأول ، المبحث الثالث ، الفصل الأخير .

% . في حين كانت مرتفعة في ثلاث (3) قصائد ، و هو ما يساوي 25 % . و كانت محايدة في قصيدة واحدة .

و قد كانت (ن . ف . ص) أكثر انخفاضا في قصيدتين " أهاجك من سعداك " و " أهاجك من أسماء "، حيث لم تتجاوز في كلتا القصيدتين (0.6) ، مع العلم أن وحدة وصف الناقة لم تتجاوز البيتين في كلتيهما .

في حين بلغت أعلى اتفاع لها في وحدة الناقة في قصيدة " بانت سعاد " ، حيث بلغت (1.57) ، حيث جاء وصف الناقة ممتزجا بالفخر .

و انخفاض (ن . ف . ص) في وصف الناقة مردّه إلى أن الشاعر كان يعتمد على الصفات في تصوير ناقته القويّة السريعة ، سواء أكانت أداة لخوض الصراع من أجل البقاء ، أم وسيلة لبلوغ الممدوح أو الأحبّة .

و أخيرا و بالرجوع إلى المؤثرات المتوقّعة في شعر النابغة الذبياني ، فإننا نجدها كالآتي :

مؤثرات الصياغة.		المؤشّر.	مؤثرات المضمون.		المؤشّر .
نوع الكلام.	منطوق	+	العمر	الكهولة.	–
طبيعة اللغة .	فصحى	–	الجنس .	رجل.	–
فن القول .	شعر غنائي	+			

و معنى ذلك أن المتوقع أن يفوق عدد الصفات عدد الأفعال في شعر النابغة ، لكن العكس هو الذي حدث . فقد بلغ متوسط (ن . ف . ص) في قصائد هـ (1.21) . و هذه القيمة تدلّ على تغلب مؤثرات الصياغة على مؤثرات المضمون؛ مما جعل شعره –في عمومه– أقرب إلى الانفعالية منه إلى العقلانية .

و قد رأينا أن تلك النسبة قد كانت متفاوتة ليس بين القصائد و حسب ، بل بين الموضوعات في القصيدة الواحدة .

المبحث الثاني

الخصائص الأسلوبية في توظيف المصادر ، و الاختيار في توظيف الصيغ الصرفية.

* الخصائص الأسلوبية في توظيف المصادر.
** الخصائص الأسلوبية في توظيف الصيغ الصرفية.

المطلب الأول
الخصائص الأسلوبية في توظيف المصادر.

يعرّف المصدر بأنه « الاسم الذي يدل – في الغالب – على الحدث المجرّد ، و يشتمل على كل الحروف الأصلية و الزائدة التي يشتمل عليها الفعل الماضي المأخوذ منه » [1].

قال ابن مالك (ت 672 هـ) :

المصدرُ اسمُ ما سوى الزّمان من مَدْلولي الفعل كأمْن مِن أَمِن [2]

و قد لاحظ ابن جني أن علاقة المصدر بالفعل أوطد من علاقة الصفة ، ؛ إذ يقول :

« المصدر أشدّ ملابسة للفعل من الصفة ؛ ألا ترى أن في الصفة [ما ليس بمشتق] نحو قولك : مررت بإبلٍ مائةٍ ... و ليس هذا مما يُشاب به المصدر ، إنما هو ذلك الحدث الصافي : كالضرب ، و القتل و الأكل و الشرب » [3].

و قد ميّز النحاة المتأخّرون بين المصدر و اسم المصدر . فالمصدر عندهم كل اسم دال على الحدث ، و مشتمل على جميع حروف فعله لفظا أو تقديرا أو بالتعويض . أما اسم المصدر، فهو يساوي المصدر في الدلالة على معناه و يخالفه بخلوه لفظا وتقديرا دون عوض من بعض ما في فعله ، كاغتسل غُسلا و توضأ وضوءا . فالاغتسال و التوضؤ مصدران من اغتسل و توضأ ، أما الغسل و الوضوء ، فهما اسما مصدر من الفعلين السابقين [4].

و نحن في بحثنا لن نهتم بهذا التفريع ؛ إذ الغرض هو الوقوف على هذه البنية الصرفية بوصفها دالة على الحدث .

و قد أحصينا في ديوان النابغة ستة و ستين و ثلاثمائة (366) مصدر . و قد راعينا في هذا الإحصاء دلالة البنية في السياق ؛ لأن المصادر تشترك مع الأسماء و الصفات في بعض أوزانها[5].

و قد جاءت أوزانها على النحو الآتي :

---

[1] – عباس حسن ، النحو الوافي ، ج 3 ، ص 207 و ج 2 ، ص 205 .

[2] – ابن عقيل ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، ج2 ، ص 143 .

[3] – ابن جني ، الخصائص ، ص 125 .

[4] – ينظر ، ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 2 ، ص 178 . و عباس حسن ، النحو الوافي ، ج2 ، ص214 .

[5] – ينظر أبو حيان الأندلسي ، ارتشاف الضرب ، ج 1 ، ص 147 و ما بعدها .

الترتيب	الوزن	العدد	النسبة	الترتيب	الوزن	العدد	النسبة
1	فَعْل	131	35.79 %	16	افتِعال	5	1.36 %
2	فِعال	29	7.92 %	17	فَعالة	5	1.36 %
3	فُعْل	28	7.65 %	18	مَفْعَل	4	1.09 %
4	إفْعال	27	7.37 %	19	فِعالة	4	1.09 %
5	فَعال	16	4.37 %	20	تَفاعُل	4	1.09 %
6	فَعْلة	15	4.09 %	21	فِعَل	4	1.09 %
7	فَعَل	14	3.83 %	22	تَفْعِلة	3	0.81 %
8	فِعْل	13	3.55 %	23	فُعال	2	0.54 %
9	تَفْعيل	10	2.73 %	24	مَفْعِلة	2	0.54 %
10	تَفعُّل	8	2.18 %	25	فِعْلان	2	0.54 %
11	فُعول	8	2.18 %	26	استفعال	1	0.27 %
12	فَعيل	7	1.91 %	27	فُعْلَة	1	0.27 %
13	مُفاعَلة	7	1.91 %	28	انْفعال	1	0.27 %
14	مَفْعَلة	7	1.91 %	29	تَفْعال	1	0.27 %
15	فِعْلة	6	1.63 %	30	مَفْعِل	1	0.27 %
المجموع				**366**			

1 . **فَعْل** : طغى هذا الوزن على بقية أوزان المصادر ، حيث تجاوزت نسبة توظيفه ثلث المصادر الموظفة في الديوان 35.79 % . و هو مصدر مطّرد القياس من الثلاثي المتعدي غير الدال على صناعة [1] .

قال ابن عقيل: « و زعم بعضهم : أنه لا ينقاس ، و هو غير سديد »[2] .

[1]- ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 3 ، ص471. و شرح ابن عقيل ، ج 3 ، ص102. و عباس حسن ، النحو الوافي ، ج3 ، ص193.

[2] - شرح ابن عقيل ، ج 3 ، ص 102 .

- و من أمثلته في شعر النابغة :

بِضَرْبٍ يُزِلُّ الهامَ عَن سَكِناتِهِ ، وَ **طَعْنٍ** كَإيزاغِ المخاضِ الضَّوارِبِ[1]

حَتّى اِستَغاثَت بِأَهلِ المِلْحِ ما طَعِمَت في مَنزِلٍ **طَعْمَ** نَوْمٍ غَيرَ تَأويبِ[2]

و اهجُرهمْ **هجْرَ** الصّديق صديقَه حتّى تُلاقيَهم عليكَ شِحاحا[3]

فالمصادر (ضَرْب ، وطَعْن ، و طَعْم ، و هجْر) مأخوذة من أفعال ثلاثية مجرّدة متعدية (ضَرَب ، و طَعَن ، و طعِم ، و هجَر) .

<u>التعدية و اللزوم</u> : لما كانت المصادر مصوغة من الأفعال ، و الأفعال مجرّدة و مزيدة ، و لازمة و متعدية ، يجدر بنا أن نقف على المصادر من حيث تجريد أفعالها و زيادتها ، و لزومها و تعديتها . و نلخص ذلك في هذا الجدول :

مجرد		مزيد بحرف		مزيد بحرفين		مزيد بثلاثة أحرف	
لازم	متعدي	لازم	متعدي	لازم	متعدي	لازم	متعدي
148	154	13	28	13	09	00	01
302		41		22		01	
% 82.51		% 11.20		% 06.01		% 0.27	
المجموع				**366**			

و من قراءتنا هذا الجدول نخلص إلى النتائج الآتية :

- هيمنة المصادر المأخوذة من الثلاثي المجرد ، فقد وظفها النابغة بنسبة 82.51 % من مجموع المصادر .
- التقارب بين عدد المصادر المأخوذة من الأفعال اللازمة و المأخوذة من الأفعال المتعدية .
- قلة استعمال مصادر الأفعال الثلاثية المزيدة ، فهي لم تتجاوز في مجموعها أربعة و ستين (64) مصدرا ، و هو ما يساوي **17.48 %** من مجموع المصادر .
- انعدام مصادر الأفعال الرباعية سواء أكانت مجرّدة أم مزيدة .

---

[1] - الديوان ، ص 48 .

[2] - الديوان ، ص 50 .

[3] - الديوان ، ص 73.

و لعلّنا نستطيع القول بأن هيمنة مصادر الأفعال الثلاثية المجرّدة على سائر أبنية المصادر يوحي بنزعة الحرّية لدى الشاعر ؛ فمصادر الأفعال الثلاثية سماعية لا تخضع لقياس – و إن وضع لها النحاة بعض الضوابط [1]– و إنما هي « أوزان جارية على الأغلب و لا تفيد الحصر لوجود كثير سماعي غيرها ، حتى قيل إنها لا تنضبط » [2]. و قد ذكر بعض النحاة تسعا و تسعين (99) صيغة تخالف كل واحدة منها القياس الخاص بمصدر فعلها [3].

وجاء في المزهر أن مصدر (لقي) يأتي على عشرة أوزان ، و مصدر (مكث) يأتي على تسعة أوزان [4].

و قد أرجع الدكتور فاضل صالح السامرائي تعدد أبنية مصادر الثلاثي لسببين :

أولهما : اختلاف لغات العرب .

و الثاني : اختلاف المعنى . فمثلا : الصِّغَر و الصَّغارة ، فقد قيل إن الصِّغَر في الجِرْم و الصَّغارة في القَدْر[5].

2 . **المصدر الميمي** : هو المصدر المبدوء بميم زائدة تدرك بالقياس[6] ، و ذلك في غير المفاعلة [7]. ففي قوله ، مثلا :

– بِهِنَّ أدينُ منْ يَبْغِي أَذَاتِي **مُدايَنَةَ** المداينِ فَلْيَدِنِّي[8]

فإن لفظة (مُدايَنَة) ليست مصدرا ميميا ، بل هي مصدر أصلي على وزن (مُفاعَلة) مصوغ قياسا من الفعل (دايَن) على وزن (فاعَل)[9].

---

[1] – ينظر ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، ج 3 ، ص 102 و ما بعدها .

[2] – عباس حسن ، النحو الوافي ، ج 3 ، ص 197 .

[3] – نفسه ، ص 197 – 198 .

[4]– السيوطي ، المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، شرح ، محمد جاد المولى و آخرين ، المكتبة العصرية ، صيدا– بيروت ، (د ط) ، 1987 ، ج 2 ، ص 83 .

[5]– فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية ، دار عمار ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2006 ، ص 17 – 18 .

[6] – السيوطي ، المزهر ، ج 2 ، ص 96 .

[7] – عباس حسن ، النحو الوافي ، ج3 ، ص 223 .

[8] – الديوان ، ص 251 .

[9] – ينظر ، ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 3 ، ص 472 . و عباس حسن ، النحو الوافي ، ج3 ، ص 201 .

و النحاة لا يرون فرقا بين المصدر الميمي و بين المصدر الأصلي . إلا أن الدكتور فاضل صالح السامرائي يرى بأن المصدر الميمي لا يطابق المصدر الأصلي في المعنى ، فهو يحمل معنى الذات ، فالمصدر الأصلي غير متلبّس بشيء أما الميمي ، فإنه مصدر متلبّس بذات في الغالب ، ففي قوله تعالى: ﴿ إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ ﴾ [1] يختلف عن قولنا (إليه السّوْق) ، فإنّ (المساق) يحمل معه ذاتا تُساق بخلاف (السّوق) الذي يدلّ على فعل السوق مجرّدا »[2].

كما أن المصدر الميمي يدل على معنى النهاية بخلاف المصدر غير الميمي . فالمصير و المآب ، و المنقَلَب ، مثلا تحمل معنى النهاية ، بخلاف الصيرورة و الإياب و الانقلاب [3].

كما أورد فرقا ثالثا بينهما ، في كون العرب لا تتوسّع في توظيفه توسّعها في المصدر الأصلي ، فهي لا توقعه موقع الحال كما تفعل مع المصدر الأصلي ؛ إذ تقول (جاء سعيا) و لا تقول (جاء مَسْعى)[4].

و قد أحصينا في ديوان النابغة سبعة عشر (17) مصدرا ميميا ، ما يساوي 04.64 %.

و منها :

تَسقي الضّجيعَ إذا استسقى بذي أُشُر عذْبِ **المَذاقةِ** بعد النومِ مِخْمار[5]

إلاّ **مقالةَ** أقْوامٍ شَقِيتُ بها ، كانت مقالتُهم قَرْعا على كَبِدي [6]

أحلامُ عادٍ وأجسَادٌ مطَهَّرَةٌ من **المَعَقَّةِ** والآفاتِ واللأَثم [7]

و إذا ما نحن تمعّنا المصادر الميميّة الواردة في الأبيات السابقة ، بدا لنا بأن (المذاقَة) في البيت الأول مصدر ينطوي على معنى المبالغة ، فهو يوحي بمنتهى عذوبة الذوق .

و نلمس في (مَقالة) في البيت الثاني معنى تلبّس الوشاة بفعل القول .

أما (المعَقّة) في البيت الأخير ، فإنها تحمل معنى تبرئة ممدوحيه من التّلبّس بالآفات و الآثام .

---

[1] – القيامة / 30 .

[2] – فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية ، ص 31 – 32 .

[3] – نفسه ، ص 32 .

[4] – نفسه ، ص 33 .

[5] – الديوان ، ص 148 .

[6] – الديوان ، ص 86 .

[7] – الديوان ، ص 232 .

3 . **مصدر المرة** : يصاغ من الثلاثي قياسا على وزن (فَعْلَة) [1]. و هو مقيد بالدلالة على الحدث مرّة واحدة [2]. و قد تكرّر وزن (فَعْلَة) في ديوان النابغة خمس عشرة (15) مرة ، إلا أنه لم يدل في كل تلك المرات على المرة ؛ فقد يكون مصدر الفعل الثلاثي موضوعا أصلا على وزن (فَعْلَة) ، مثل: نَظْرة ، و هَفْوة ، و رَأْفة ، فهي لم تدل بنفسها على المرة ، و وجب زيادة لفظ آخر معها ليدل على المرة، أو قرينة أخرى تدل عليها ، و الغالب في اللفظ الآخر أن يكون نعتا[3].

و من المصادر التي وُضعت أصلا على وزن (فَعْلَة) ، قوله :

و قلتُ : يا قومُ ، إنّ الليث مُنقبضٌ على براثِنِه ، **لِوَثْبةِ** الضّاري [4]

فالمصدر (وَثْبَة) مصدر أصلي غير دال على المرة في هذا البيت ، بل إننا نلمس فيه الدلالة على الهيئة ، فقد صوّر الملك في هيئة الأسد المتأهّب للوثوب على فريسته .

و في قوله :

فكرّ مَحْميّةً من أن يفرَّ ، كما كَرَّ المحامي حِفاظًا ، **خَشْيَةَ** العار[5]

واضح بأن المصدر (خَشْيَةَ) في البيت مصدر أصلي موضوع على وزن (فَعْلَة) ، و هو لا يدلّ على المرة ، و إنما دلّ على سبب وقوع الفعل (مفعول لأجله).

و قد سجّلنا دلالة وزن (فَعْلَة) على المرة سبع (7) مرات فقط ، تكررت فيها ثلاث كلمات (ضَرْبَة ، و نَظْرَة ، و طَعْنَة) :

- (**ضَرْبة**) تكرّرت ثلاث مرات :

وَ لا يَحسَبونَ الخَيرَ لا شَرَّ بَعدَهُ وَ لا يَحسِبونَ الشَرَّ **ضَرْبَةَ** لازِبِ [6]

فلمّا وقاها الله **ضَرْبَةَ** فأسه ، و للبِرّ عينٌ لا تُغمّضُ ناظره [7]

أبى ليَ قبرٌ لا يزالُ مقابلي ، و **ضَرْبَةُ** فأسٍ ، فوق رأسي ، فاقره

---

[1] – ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 3 ، ص 470 . و شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، ج 3 ، ص 110 .

[2] – عباس حسن ، النحو الوافي ، ج3 ، ص 225 .

[3] – نفسه ، ص 227 . و أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص 73 .

[4] – الديوان ، ص 120 .

[5] – الديوان ، ص 152 .

[6] – الديوان ، ص 50 .

[7] – الديوان ، ص 134 ، و ص 135 .

لقد دلّ المصدر (**ضَرْبَة**) في الأبيات الثلاثة على المرّة . فالغساسنة الممدوحون في البيت الأول لا يحسبون الشرّ إذا ما أصابهم ضربة قاضية لا تقوم لهم قائمة بعدها .

أما في البيتين : الثاني و الثالث ، فقد دلّ المصدر (**ضَرْبَة**) على أن الرجل ضرب الحيّة بفأسه ضربة واحدة نجت منها .

- (**نَظْرة**) وردت ثلاث مرات :

و ما رأيتُكَ إلاّ **نظرةً** عرضَتْ يومَ النُّمارةِ ، و المأمورُ مأمورُ [1]

فَريعَ قَلْبي ، و كانت **نظرةً** عرَضتْ حينا ، و توفيقَ أقدارٍ لأقدار [2]

صَفَحْتُ **بنظْرةٍ** فرأيْتُ منها تُحَيْتَ الخِدْر وَاضِعَةَ القِرَام [3]

دلّ المصدر(**نَظْرة**) في الأبيات الثلاثة على المرة . فالشاعر لم ينظر إلى محبوبته إلا مرة واحدة .

- أما (**طَعْنَة**) ، فقد وردت مرة واحدة في قوله :

و الطاعنُ **الطّعنةَ** يومَ الوغى ينْهلُ منها الأَسَلُ النّاهلُ [4]

ف (الطّعنة) هنا تدل على المرّة ، أي الطّعنة الواحدة التي تُغني عن غيرها . وقد يُفهم منها النوع بتقدير صفة ، كالنّجلاء مثلا .

4 . **مصدر الهيئة** : يؤخذ قياسا من الثلاثي المجرّد على وزن (فِعْلة) [5] . و يكون مع الحدث مقيّدا بوصف خاص [6] . إلا أن هذه الصيغة لا تدل على الهيئة إن كانت صيغة المصدر الأصلي موضوعة في أصلها على وزن (فِعْلَة) ، نحو : عِزّة ، و نِشْدة ، و في هذه الحالة يجب زيادة لفظ للدلالة على الهيئة ، أو قرينة تدلّ عليها [7].

و قد ورد وزن (فِعْلَة) ست (6) مرات ، و لكنه لم يدل في كل الأحوال على الهيئة ، فقد استُعمل بمعنى المصدر الأصلي في قوله :

---

[1] - الديوان ، ص 136 .

[2] - الديوان ، ص 147 .

[3] - الديوان ، ص 235 .

[4] - الديوان ، ص 209 .

[5] - ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 3 ، ص 470 . و شرح ابن عقيل ، ج 3 ، ص 110 .

[6] - عباس حسن ، النحو الوافي ، ج 3 ، ص225 .

[7] - نفسه ، ص 228 – 229 . و ينظر ، أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص 73 .

فِداءٌ لامرئٍ سارَتْ إليه **بعِذْرة** ربِّها عمّي وخالي [1]

ها إنّ ذي **عِذْرةٌ** إلاّ تكنْ نَفعَتْ فإنَّ صاحِبَها مُشاركُ النَّكَد [2]

ف (عِذْرَة) في البيتين لا تدلّ على الهيئة ، فقد جاءت بمعنى (عُذْر) ، و إنما استعمل وزن (فِعْلَة) لضرورة الوزن .

و لم نكد نقف على دلالة وزن (فِعْلَة) على الهيئة إلا في موضع واحد :

أتاكَ امرؤٌ مُسْتَبْطِنٌ ليَ **بِغْضَةً** ، له من عدُوٍّ ، مثلُ ذلك ، شافِع [3]

ف (بِغْضَة) مصدر الفعل (بَغَضَ) على وزن (فِعْلَة) للدلالة على هيئة الواشي الذي سعى بالنابغة لدى النعمان .

و نقف في ديوان النابغة على أوزان أخرى للمصادر غير مختصّة بالدلالة على الهيئة ، و لكنها وظّفت للدلالة عليها في السياقات التي وردت فيها ، و منها :

تَراهُنَّ خَلفَ القَومِ خُزراً عُيونُها **جُلوسَ** الشُيوخِ في ثِيابِ المرانِبِ [4]

إذا اِستُنْزِلوا عَنهُنَّ لِلطَّعنِ أَرقَلوا إلى الموتِ ، **إرقالَ** الجِمالِ المصاعِبِ[5]

تُشْلى تَوابعُها إلى أُلاَّفها ، **خبَبَ** السِّباعِ الوُلَّهِ الأبكارِ [6]

فالمصدر (جُلوس) في البيت الأول مصوغ قياسا على وزن (فُعول) من الثلاثي اللازم . و قد وصف هيئة الطيور الجارحة ، و هي تنتظر نهاية المعركة ؛ لتأخذ نصيبها من جثث القتلى .

و في البيت الثاني ، فإن (إرْقال) مصدرٌ مأخوذ قياسا من الفعل (أَرْقَل) . و قد صوّر هيئة الغساسنة ، و هم يسرعون إلى الموت إسراع الفحول من الجمال .

أما في البيت الأخير ، فإن المصدر (خَبَب) صور جرية المهْر ، و هي تجري إلى أمهاتها في هيئة السّباع البكر التي ولدت لأول مرّة .

---

[1] – الديوان ، ص 204 .

[2] – الديوان ، ص 89 .

[3] – الديوان ، ص 165 .

[4] – الديوان ، ص46 .

[5] – الديوان ، ص 47 .

[6] – الديوان ، ص 109 .

و النحاة يرون أن وظيفة هذه المصادر في مثل الأبيات السابقة هي بيان النوع . قال ابن مالك في شرح التسهيل : « و إن زاد معناه [المصدر] على معنى عامله ، فهو لبيان النوع ، نحو: سرت خَبَبا ، و عدْوا ...[1] ، إلا أننا عددناها دالة على الهيئة ؛ فالخبب و الإرقال مثلا نوعان من الجري ، إلا أنهما في السياقين السابقين لم يُرَد بهما النوع ، و إنما أُريد بهما تصوير الهيئة .

و الواقع أن تلك المصادر في الأبيات السابقة لم تدلّ على الهيئة بذاتها ، و إنما بإضافتها إلى غيرها (الشيوخ ، و الجمال ، و السباع) .

و في نهاية هذا المطلب نخلص إلى النتائج الآتية :

1. **هيمنة المصادر المأخوذة من الثلاثي المجرد .**
2. **التقارب بين عدد المصادر المأخوذة من الأفعال اللازمة و المأخوذة من الأفعال المتعدية.**
3. **قلة استعمال مصادر الأفعال الثلاثية المزيدة .**
4. **انعدام مصادر الأفعال الرباعية سواء أكانت مجرّدة أم مزيدة .**

[1] - ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 2 ، ص 180 .

المطلب الثاني
الاختيار في توظيف الصيغ الصرفية.

تُعدُّ نظريّة الاختيار من أكثر النظريات شيوعا في الدّراسات الأسلوبية . و تستند هذه النظريةُ إلى أن الفكرة يمكن إبلاغها بأشكال و كيفيات متنوّعة[1] .

إن الشاعر شأنُه شأن الرّسّام . فإذا كان الرسام لا يخترع ألوانا ، و إنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها غيرُه ، فيختار منها ما يناسب موضوعَ لوحتِه ، و يمزج بعضها ببعض ، و يستعمل هذا اللونَ في هذا الموضع ، و ذاك في غيره ، فكذلك الشاعر لا يخلق لغة جديدة ، و إنّما يستغلّ الإمكانات التي توفّرها له اللغة ، فيتصرّف فيها بحسب حاجاته الإبداعية .

و الاختيار الأسلوبي مرتبط أشدّ الارتباط بمفهوم التركيب . و يعتمد علماءُ الأسلوبِ في الكشف عن الاختيار على محور النظمِ و محور الاستبدالِ اللذين ميّزهما "دو سوسير" [2]؛ « فالنص الأدبيُّ يتحقق بإسقاط مبدإ المساواةِ الموجودِ في محور الاستبدال (الذي يقوم عليه الانتقاء بين المفردات) على محور النظم (الذي تتم فيه عمليّةُ التنسيق) »[3].

الاختيار في الصيغة الصرفية : قد يختار الشاعر صيغة صرفية و يفضلها على غيرها في التعبير لما تكون متكافئة دلاليا و عروضيا مع غيرها ؛ للإيحاء بدلالة ما ، أو لجمال إيقاعها .

و نشير إلى أن الوقوف على ذلك يستدعي استعراض البدائل المتاحة للشاعر في محور الاختيار (الاستبدال Axe de Sélection) للوقوف على علة اختياره بنية صرفية معينة و تفضيلها على غيرها .

و سنقف في هذا المطلب على بعض مظاهر الاختيار في الصيغ الصرفية في شعر النابغة .

1 . **الاختيار في صيغ الأفعال** : قد يختار الشاعر صيغة فعلية فيفضلها على أخرى مكافئة لها دلاليا عروضيا . و من ذلك قوله [من البسيط]:

- إنِّي كَأَنِّي لَدى النّعمانِ خَبَّرَهُ   بَعضُ الأَوُدّ حَديثاً غَيرَ مَكذوبِ[4]

---

[1] – المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص54-55 . و موسى ربابعة ، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، ص27.

[2] - F . De saussure , Cours de linguistique générale , pp 183 – 188 .

[3] - R . Jakobson , Essais de linguistique générale , 1 , Les fonctions du langage , p 220 .

[4] – الديوان ، ص 50 .

اختار الشاعر (خبّر) المزيد بتضعيف العين ، و كان بإمكانه اختيار (أخْبَر) المزيد بالهمزة . و هو بذلك الاختيار يكون قد دلّ على المبالغة في الإخبار ، فإن صيغة (فعّل) تفيد الكثرة و المبالغة[1]، ألا ترى أنه قال في بداية البيت : إنيّ كأنيّ ؟

و منه أيضا [من البسيط] :

فارْتاع من صوتِ كلاّبٍ ، فبات له طوْعَ الشّوامت من خوفٍ و من صَرد [2]

كان في وسع الشاعر أن يقول : "فراعه صوتُ كلاّب ، فبات له"، أو " أخافه صوت كلاّب " ، و لكنه اختار " ارتاع " على وزن (افْتَعَل) . و هذا الوزن زيادة على إفادته المطاوعة ، فإنه يُستعمل « للدلالة على التصرّف باجتهاد و مبالغة »[3] . و اختيار هذه الصيغة يشعرنا بمدى الخوف الذي استبدّ بهذا الثور الوحشي لما سمع صوت الصياد و كلابه .

و من تفضيله صيغة فعلية على أخرى كذلك قوله [من الطويل]:

تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ وَ لَيسَ الَّذي يَهدي النُجومَ بِآئِبِ[4]

كان بإمكان الشاعر أن يقول: (لقد طال) ، ففي هذا التعبير تأكيد على شعوره بطول الليل ، و لكنه آثر وزن (تَفاعَل) الثلاثي المزيد بحرفين (التاء و الألف) ، فقال (تطاول) .

و قد نص علماء الصرف على أن بناء (تفاعل) يفيد معان عدّة ، أشهرها : المشاركة و التخييل (التظاهر أو التكلّف) و المطاوعة و حصول الشيء يدريجيا[5].

إلا أن الشاعر ههنا استعمل هذا الوزن للدلالة على المبالغة (التعبير عن شدة طول الليل).

و هو بهذا الاختيار يحاكي طول الليل ، فقد عبّر عن معنى الطول بإطالة بنية الفعل .

و منه أيضا قوله [من الطويل]:

فكَفْكَفْتُ منّي عَبْرَةً ، فرَدَدْتُها على النّحْرِ ، منها مُسْتَهِلٌ و دامِع[6]

---

[1] – شرح ابن عقيل ، ج4 ، ص 231 .

[2] – الديوان ، ص 79 .

[3] – شرح ابن عقيل ، ج4 ، ص 231 .

[4] – الديوان ، ص 44 .

[5] – ينظر أبو حيان الأندلسي ، ارتشاف الضرب ، ج1 ، ص 172 . و شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، ج 4 ، ص 232 . و أحمد الحملاوي ، شذا العرف ، ص 43 – 44 .

[6] – الديوان ، ص 163 .

جاء في شرح الأشعار الستة الجاهلية : « أراد كفَّفْتُ فكره اجتماع الفاءات ، فأبدل من إحدى الفاءات كافا . و هذا المذهب لأهل الكوفة ، و هو غير صحيح » [1] .

و إذا تمعّنا في هذا الاستعمال ، نجد أن الشاعر قد اختار التعبير بـ (كَفْكَفْتُ) بدل (كفَّفْتُ) . و (كفّفَ) من الثلاثي (كَفَّ) بزيادة تضعيف العين (فعَّل) ، و هو يفيد المبالغة في الكفّ . أما (كَفْكَفَ) ، فهو رباعي على وزن (فَعْلَلَ) [2] .

و هذا الاختيار يدلّ على أنّه لما كفَّفَ دمعته طاوعته فتكفْكَفت .

ثمّ إن هذا الوزن (فعْلَل) يحاكي حركة الدموع ، و هي تتساقط من عينيه ، فمعظم الأفعال التي تأتي على هذا الوزن تدل على حركة ، مثل : دحرج ، و بعثر ، زلزل ...

و من الاختيار في صيغة الفعل أيضا قوله [من الطويل]:

بِضَرْبٍ **يُزِلُّ** الهامَ عَن سَكِناتِهِ ، وَ طَعنٍ كَإيزاغِ المِخاضِ الضَّوارِبِ [3]

اختار الشاعر (**يُزِلُّ**) بدل (يُزيلُ) . و الفعلان على وزن (أفْعَلَ يُفْعِلُ) ، و لكنه اختار (**يُزِلُّ**) بدل (يُزيلُ) ، فحذف عين الفعل (الياء) و عوّضها بتضعيف عينه (اللام) ، فأصبح وزن الفعل (يُفِلُّ) ؛ لإضفاء معنى المبالغة على الصيغة ، فدلت بذلك على قوّة الضّرب و شدّته .

و قوله في تحذير النعمان بن الحارث من غزو بني حُنّ [من الطويل]:

همُ **طَرَّفوا** عنْها بليّاً ، فأصبحتْ بليٌّ بِوادٍ ، من تِهامةَ ، غائر [4]

اختار الشاعر لفظة (طَرَّفوا) على وزن (فعّل) الثلاثي المزيد بتضعيف العين . فزيادة على ما في لفظ (طرّف) من معنى الإبعاد ، فإن وزن (فعّل) يفيد الكثرة و المبالغة .

و قد كان متاحا للشاعر أن يستعمل (طَرَدوا) على وزن (فَعَل) ، أو (أَبْعَدوا) على وزن (أَفْعَلَ) .

و من اختياره صيغة المبني للمجهول بدل المبني للمعلوم قوله [من الطويل]:

– أتوعِدُ عَبْدا لم يَخُنْك أمَانةً و **يُتْرَك** عبدٌ ظالِمٌ وهو ظالع؟

---

[1] – البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج1 ، ص 238 .

[2] – (فَعْفل) الملحق بـ (فعْلَلَ) لم ينص عليه النحاة ؛ إذ حدّدوا سبع ملحقات بفعلل ، ينظر شذا العرف ، ص36 .

[3] – الديوان ، ص 48 .

[4] – الديوان ، ص 128 .

لقد اختار الشاعر التعبير بصيغة الفعل المبني للمجهول (يُ تْرَك)، بدل المبني للمعلوم، على الرّغم من أن السياق يقتضي استعمال المبني للمعلوم على اعتبار أنه قال في بداية البيت (أتوعِدُ ؟)؛ إلا أنه اختار التعبير بصيغة المبني للمجهول لتعظيم المخاطب و الخوف منه [1]، فالمقام لا يُجيز أن يُخاطَب الملك واصفا إياه بالظلم .

و من اختيار الأمر بالمضارع المقرون بلام الأمر بدل المصدر النائب عن فعل الأمر ، قوله في أمر بني عامر معرّضا بزرعة بن عمرو [من الطويل] :

– **لِيَهْنَأْ** بَني ذُبْيانَ أنّ بِلادهُم خَلَتْ لَهُمُ منْ كُلِّ مَوْلى و تابِعِ [2]

فقد كان بمقدوره استعمال المصدر و صيغة الخطاب ، فيقول :

– **هَنيئا** بَني ذُبْيانَ ، إنّ بِلادكُم خَلَتْ لَكُمُ منْ كُلِّ مَوْلى و تابِعِ

إلا أنه اختار المضارع المقرون بلام الأمر ، و صيغة الغياب . قال عاصم البطليوسي في شرح البيت : « أمر فيه معنى الدّعاء ، و تقديره : هنأهم خلوّ بلادهم من بني عبس و من حلفائهم و الذين كانوا لا يصفون لهم الودّ » [3]. أما الشيخ محمّد الطاهر بن عاشور ، فيرى في الأمر تهكّما على بني عامر ، فخلوّ بلادهم من الموالي و الأتباع فيه ضعف لهم [4].

2 . **الاختيار في صيغ الصفات** : و من تفضيل الشاعر صيغة صفةٍ على أخرى ، قوله [من الطويل] :

كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ **ناصِبِ** وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ [5]

وردت كلمة (ناصب) في كل الروايات دون ياء المتكلّم . فقد اختار الشاعر صيغة اسم الفاعل (ناصب) من الفعل الثلاثي المجرد (نصب) بمعنى (تعب) .

---

[1] – ينظر ، ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 2 ، ص 126 .
[2] – الديوان ، ص 171 .
[3] – البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج1 ، ص 312 .
[4] – ينظر شرحه في الديوان ، (ها) 1 ، ص 171 .
[5] – الديوان ، ص 43 .

قال ابن الأعرابي في شرح هذا البيت : « نصب له الهم ، إذا كان لا يفارقه »[1]. و شرح الأعلم الشنتمري و الشيخ مُحَمَّد الطاهر بن عاشور (ناصب) بمعنى ، متعِب [2] . و قد فُسّر النّصَبُ في قوله تعالى : ﴿ فَإِذا فَرَغْتَ فانْصبْ ﴾ [3]، بالاجتهاد في الدعاء و العبادة [4] .

و لو أن الشاعر قال : " متعِب " أو " متعبي " ، أو " مُنْصبي " لما كان عليه من حرج ؛ إذ لا إخلال بالوزن ، و لا بالمعنى . و هو باختياره (ناصب) يكون قد ألصق صفة النّصَب بالهم. و كأنّه يوحي بأن هذا الهمَّ قد تعب منه هو أيضا ؛ لطول ملازمته .

كما لا نغفل الدور الإيقاعي لاختيار لفظة (ناصب) ، فقد حققت التصريع ؛ إذ كانت على نفس وزن القافية (الكواكبِ) .

و من اختياره صيغة اسم المفعول بدل صيغة اسم الفاعل قوله [من الوافر]:

كأنَّ كُشوحَهن **مُبَطَّناتٍ** إلى فَوْقِ الكِعابِ بُرودُ خَال [5]

لقد كان في إمكان الشاعر أن يقول : " كأنَّ كُشوحَهن الضّامرات " ، ف "مبطّنات " بمعنى "ضامرات"[6] . و لكنّه اختار " مُبَطَّنات " ، و هي اسم مفعول من الثلاثي المزيد بتضعيف العين (بُطِّن) ، بدل "ضامرات" التي هي اسم فاعل من الثلاثي المجرّد (ضَمُر) ؛ لما في الأولى من تضعيف العين الدّال على الكثرة و المبالغة في صفة الضمور .

و من اختياره الصفة الدالة على المبالغة ، قوله [من الطويل]:

جاوزْتُه **بعَلَنْداةٍ** مُناقِلةٍ وَعْرِ الطّريق على الحِزّان مِضْمارِ [7]

اختار الشاعر لفظة (عَلَنْداة) لوصف ناقته . و أصل كلمة " علنْداة " هو " عُلَنْدى " من مادة (ع ل د) . و « العَلْدُ عَصَبُ العُنُق . و جمعه أَعلادٌ . و الأَعْلاد مَضائغُ في العُنُقِ من عَصَبٍ واحدها عَلْدٌ ... و العُلادى والعَلَنْدى والعُلَنْدى البعير الضخم الشديد . و قيل الضخم

---

[1] – البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج1 ، ص 250 .

[2] – الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، ج1 ، ص 202. و الديوان ، ص 43 ، (ها) 1 .

[3] – الشرح / 7.

[4] – ينظر الزمخشري ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 1978 ، ج4 ، ص 772.

[5] – الديوان ، ص 204 .

[6] – الديوان ، ص 204 ، (ها) 1 .

[7] – الديوان ، ص 150 .

الطويل وكذلك الفرس ، و قيل هو الغليظ من كل شيء . والأُنثى عَلَنْداة والجمع عَلادى ... و قال النضر العَلَنْداة من الإبل العظيمة الطويلة ولا يقال جمَلٌ عَلَنْدى ...» [1] .

و قد عمد الشاعر إلى اختيار (عَلَنْداة) ليس فقط لضرورة الشعر ، و إنما للمبالغة في نعت قوة هذه الناقة . فقد كان بإمكانه أن يقول : جاوزته بنجيبة ، أو بسريعة .

و منه أيضا قوله [من الوافر]:

نهضْتُ إلى **عُذافِرَةٍ** صَموتٍ مُذَكَّرةٍ تجلُّ عن الكلال[2]

لقد اختار الشاعر لفظة (عذافرة) – و هي صفة للناقة الضخمة الشديدة [3] – على غيرها من الألفاظ التي توصف بها الناقة الضخمة الشديدة ، لما في وزنها من معنى المبالغة (فُعالِلَة) ، فالألف تجعل هذا الوزن أقوى في المبالغة . و قد كان من الممكن أن يقول (جَلَنْفَعَة) – مثلا – و هي الناقة الغليظة الضخمة [4].

3 . **الاختيار في صيغ الأسماء و المصادر** : و من أمثلة الاختيار في صيغ الأسماء و المصادر قوله [من البسيط]:

وَقَفْتُ فيها **أُصَيلانًا** أُسائلها ، عَيَّتْ جَوابا ، و ما بالرَّبْعِ من أَحَد [5]

فقد صغّر كلمة " أَصيل " على وزن " فُعَيْلان " على غير قياس ، و قياسه أن يُصَغَّر على " فُعَيْعيل " [6] ، فيقال : " أُصَيْليل " . و العرب تصغّره على " أصيلان " ، قال سيبويه : « سألت الخليل عن قولك آتيك أصيلالاً ، فقال : إنما هو أصيلانٌ أبدلوا اللام منها و تصديق ذلك قول العرب : آتيك أصيلاناً » [7].

---

[1] - لسان العرب ، مادة (علد) ، ج 3 ، ص 300 . و ينظر الثعالبي ، فقه اللغة ، تحق ، جمال طلبة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2001 ، ص 195.

[2] – الديوان ، ص 204 .

[3] – الثعالبي ، فقه اللغة ، ص 195. و لسان العرب ، مادة (عذفر) ، ج 4 ، ص 555 .

[4] – الثعالبي ، فقه اللغة ، ص 195.

[5] – الديوان ، ص 76 .

[6] – ابن يعيش ، شرح المفصل ، ، ج5 ، ص115 .

[7] – سيبويه ، الكتاب ، ج3 ، ص 484 . و ينظر المصدر نفسه ، ج 4 ، ص 240 .

إن النابغة بهذا الاختيار قد أبدع من الناحية ال دلالية . فمن المعلوم أن وقت الأصيل بين العصر و المغرب قصيرٌ أصلا ، و لكنه ضاعف تقصيره بهذا التصغير [1] ؛ فالشاعر يحسّ بشدّة قصر هذا الأصيل ، و هو يقف على تلك الرسوم الدوارس ؛ فعدل عن المجيء بالاسم (أُصيل) على أصله إلى هذا التصغير (أُصيلان) الذي فيه طول في بنية الصيغة الصرفية .

كما أن هذا التصغير المبتدَع قد أطال في بنية الكلمة ، فلو جاءت : " أصيلا كي أسائلها " (بالتصغير أو دون تصغير) ، فإن بنية الكلمة " أصيل " أقصر من " أُصيْلان " ، و هو بذلك يكشف عن رغبته في أن يطول هذا الأصيل ، و تتوقّف الشمس عن المغيب ؛ حتى يقضي وقتا أطولَ يتملّى تلك الطلول .

كما أننا نلمس في هذا التصغير على غير قياس لمسة فنية ، فلو أنه أنشدها " أُصيلالا " باللام لافتقدنا صوت النون الذي يتميّز بصفة الغنّة ؛ مما يشعرنا بالأنين و الألم الذي يحسّه الشاعر ، و هو يقف على بقايا ديار المحبوبة .

و من الاختيار في صيغ الجمع قوله في هجاء يزيد بن عمرو بن الصّعق الكلابي [من الوافر]:

لَعَمْرُكَ ، ما خَشيْتُ على يَزيدٍ مِنَ الفَخْرِ المضَلِّلِ ما أَتاني :[2]

كَأَنّ التّاجَ مَعْصوباً عَلَيْهِ **لِأَذْوادٍ** أُخِذْنَ بِذي أَبانِ

و **أَعْيارٍ** صَوادرَ عن حماتا لِبيْنِ الكُفْرِ و البُرُقِ الدّواني

لقد اختار الشاعر لفظة (أَعْيَار) ، و هي جمع قلة ، بدل (عير) أو (حُمْرٍ) التي هي جمع كثرة . و ذلك للدلالة على قلّة ما أخذ هذا المهجو ، فكيف له أن يفخر بذلك ؟ .

و نلحظ أيضا أن الشاعر قد وظّف في البيت الذي قبله لفظة (أُخِذْنَ) بدل (غُنِمْن) ؛ للدلالة على أنّ المهجوّ لم يبذل أيّ جهد في نيل تلك الإبل و الحمر القليلة ، فقد وجدها في مكان ناءٍ ، فأخذها دون عناء . و لو استعمل (غُنِمْنَ) ، لدلّ على أن المهجوّ قد خاض حربا ، و تعب في نيلها .

---

[1] – شرحه الشيخ الطاهر بن عاشور بأنه للتحبيب . ينظر الديوان ، ص76 ، ها (3) .

[2] – الديوان ، ص 255 .

و من الاختيار في صيغة المصدر قوله [من البسيط] :

أُنبئتُ أنّ أبا قابوسَ أوْعَدَني ، و لا قَرارَ على **زَأْرٍ** من الأَسَد[1]

استعمل الشاعر المصدر (زأْر) على وزن (فَعْل) بدل (زَئير) على وزن (فعيل) ، على الرّغم من أن (فَعيل) يدل على صوت[2]. و قد كان بإمكانه أن يقول : "و لا قرار على الزئير من أسدِ ".

و منه أيضا قوله [من البسيط]:

فَعَدِّ عمّا تَرى ؛ إذ لا **ارتجاعَ** له و انْمِ القُتودَ على عَيْرانة أُجُد [3]

اختار الشاعر لفظة (ارتجاع) ، و هي مصدر على وزن (افْتِعال) ، من الفعل الثلاثي المتعدي المزيد بحرفين (ارْتَجَع) ، و كان بإمكانه استعمال لفظة (رجوع) ، و هي مصدر على وزن (فُعول) من الفعل الثلاثي المجرد اللازم (رجع) .

و في اختيار (ارتجاع) بدل (رجوع) إيحاء بأن الشاعر لا يستطيع ارجاع الماضي . و لو استعمل (رجوع) ، لدلّ على أن الماضي لا يرجع من تلقاء نفسه .

و هو بذلك الاختيار كأنما يقول : إن الماضي لن يرجع ، و لن أستطيع إرجاعه .

كما أن في اختيار لفظة (ارتجاع) إطالة لبنية الكلمة ، ما يوحي بالتأسّف على ما فات و اليأس من رجوعه .

و لعلنا نكون من خلال هذه النماذج قد كشفنا عن جانب من براعة النابغة في اختيار الصيغة الصرفية الأنسب للإيحاء بمعان و عواطف . و بذلك يكون لذلك الاختيار دور كبير في وسم النصوص بالشعرية .

---

[1] - الديوان ، ص 87 .

[2] - شرح ابن عقيل ، ج3 ، ص 104 .

[3] - الديوان ، ص 78 .

الفصل الرابع

الخصائص الأسلوبية في البُنى التركيبية

* الخصائص الأسلوبية في الجملة الخبرية.

** الخصائص الأسلوبية في الجملة الإنشائية .

مدخل
الجملة موضوع دراسة التراكيب اللغوية.

تُعدُّ الجملةُ « الصّورة اللّفظية الصّغرى للكلام المفيد في أيّةِ لغةٍ من اللّغاتِ »[1]، و من ثمَّ كانت موضوعَ الدّرسِ النّحويّ بما يعتري تركيبَها من عوارضَ في تأليفها وفْقَ مقاماتِ الاستعمالِ من نفيٍ، أو توكيدٍ، أو استفهامٍ...و ما يعرض لعناصرها من ذكرٍ، وحذفٍ ، أو تقديمٍ و تأخير ...[2]

و على الرَّغمِ من أهميّةِ الجملة في عمليّةِ التواصل ، كونها أساسَ الدّرسِ النحويّ إلاّ أنّ الدّارسين قد واجهوا صعوباتٍ جمّةً في تحديدِ ما يُراد بها ، و تبرز تلك الصعوباتُ في كثرةِ تعريفاتها التي بلغت نحوَ ثلاثمائة تعريفٍ يختلف بعضها عن الآخر[3] .

ولم يظهر مصطلحُ الجملةِ في التراثِ اللغوي العربيّ إلاّ في وقتٍ متأخّرٍ ؛ فسيبويه(180 هـ) لم يستعمل مصطلحَ الجملةِ بمفهومه النحويّ ، و إنّما استعمل : الكلام الذي يحسُن السّكوتُ عليه[4] .

و كان أبو العباس المبرّد (258هـ) أولَ من استعملَ مصطلحَ الجملةِ بمفهومه النحوي: « و إنّما كان الفاعلُ رفْعاً ؛ لأنه هو و الفعلُ جملةٌ يحسُن عليها السكوتُ ، و تجِب بها الفائدةُ للمخاطَب ، فالفاعلُ و الفعلُ بمنزلةِ الابتداءِ و الخبرِ إذا قلت : قام زيدٌ ، فهو بمنزلةِ قولك : القائمُ زيد »[5].

الجملة و الكلام : ظلّ النحاةُ يخلطون بين مفهومِ الجملةِ ، و مفهومِ الكلام . و منهم ابنُ جني (392 هـ) ، حيث يقول: « أماّ الكلامُ فكلُّ لفظٍ مُستقِلٍّ بنفسِه مفيدٍ لمعناه ، و هو الذي يُسميه النحويون الجُمَل ، نحو : زيدٌ أخوك... فكلُّ لفظٍ استقلَّ بنفسه ، و جنيتَ منه ثمرةَ معناه ، فهو كلام »[6] . و قال في اللُّمَع :« و أمّا الجملةُ ، فهي كلُّ كلامٍ مفيدٍ مستقِلٍّ بنفسه »[7]. و

---

[1] – مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ط2 ، 1986، ص31.
[2] – ينظر نفسه ، ص 28.
[3] –محمود أحمد نحلة ، مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، دار النهضة العربية ، بيروت ،1988 ، ص5.
[4] – ينظر سيبويه ، الكتاب ، ج 2 ، ص88 .
[5] – المبرّد ، المقتضب ، تحق ، محمّد عبد الخالق عضيمة ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، وزارة الأوقاف بمصر ، القاهرة ، ط 3، 1994 ، ج1 ، ص 146.
[6] – ابن جني ، الخصائص ، ص 57.
[7] – ابن جني ، اللمع في العربية ، تحق ، حامد المؤمن ، مكتبة النهضة العربية ، بيروت ، ط2 ، 1985 ، ص 73.

واضحٌ أن ابن جني يرى أن الكلامَ و الجملةَ مترادفان ؛ فكلاهما يُفيد معنىً مستقلاً . أمّا ما لا يُفيد معنىً مستقلاً فقد سمّاه " قولا "[1].

و لعلّ رضي الدين الاستراباذي (686 هـ) أولُ من فرّقَ بين الجملةِ و الكلام: « والفرقُ بين الجملة والكلام ، أن الجملةَ ما تضمّن الإسنادَ الأصليَّ سواء كانت مقصودةً لذاتها أو لا ،كالجملة التي هي خبرُ المبتدأ وسائرِ ما ذُكِر من الجمل ، فيخرج المصدرُ، وأسماءُ الفاعلِ والمفعول ، والصفة المشبهة والظرف مع ما أُسنِدت إليه . والكلامُ ما تضمّن الإسنادَ الأصليَّ وكان مقصودا لذاته، فكلُّ كلامٍ جملةٌ ولا ينعكس »[2]. و إذا كان كلٌّ من الكلام و الجملةِ يشتركانِ في تضمّنهما الإسنادَ الأصليَّ ، فإنّ القصدَ فاصلٌ بينهما . فالكلامُ لا يكون إلاّ مقصودا لذاته ، أمّا الجملةُ ، فقد تكونُ مقصودةً لذاتها ، و هي ما يُعرَف بالجملةِ المستقلّةِ ، و قد تكون مقصودةً لغيرها ، و هي ما يُعرَف بالجمل التابعةِ ، أو غيرِ المستقلّة.

و قد وضّح ابنُ هشامٍ (761 هـ) فكرةَ الرّضيِّ بقوله : « الكلامُ هو اللّفظُ المفيدُ بالقصد ، و المرادُ بالمفيد ما دلّ على معنى يحسن السكوتُ عليه . و الجملةُ عبارةٌ عن الفعلِ و فاعله ، كقام زيدٌ ، و المبتدأ و خبرِه كزيد قائم ، و ما كان بمنزلتهما»[3].

و الذي عليه جمهورُ النحاةِ أن الكلامَ و الجملةَ مختلفان ، فشرطُ الكلامِ الإفادةُ ، أما الجملةُ فلا يُشترَطُ فيها ذلك ، و إنّما يُشترَطُ فيها الإسناد ، سواء أأفادت أم لم تُفد[4].

أركان الجملة : تتألّف الجملةُ التامةُ التي تُعبِّر عن أبسطِ الصّورِ الذّهنيّةِ التّامةِ التي يصحُّ السكوتُ عليها من ثلاثة عناصر أساسيّة :

1 – المسند إليه ، أو المتحدَّث عنه ، أو المبني عليه.

2 – المسنَد الذي يُبنى على المسنَد إليه ، و يُتحدَّثُ به عنه .

3 – الإسناد ، أو ارتباط المسند بالمسند إليه[5].

---

[1] – ابن جني ، الخصائص ، ص57.

[2] – رضي الدين الاستراباذي ، شرح الرضي على الكافية ، تصحيح يوسف حسن عمر ، جامعة قاريونس ، ليبيا ، 1978 ، ج1 ، ص33.

[3] – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص 357.

[4] – فاضل صالح السامرائي ، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، دار الفكر ، عمّان ، الأردن ، ط1 ، 2002 ، ص12.

[5] – مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد و توجيه ، ص 31 . ومحمود أحمد نحلة، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 ، ص464.

و المسنَد و المسنَد إليه هما الرّكنانِ العمدة ، « وهما ما لا يَغْنَى واحدٌ منهما عن الآخر ، و لا يَجد المتكلّمُ منه بداً » [1]. و ليس معنى ذلك أن المسنَدَ و المسندَ إليه واجبا الذِّكر، فقد يُحذَفُ أحدُهما و قد يُحذفانِ معًا ، إذا دلّ عليهما دليلٌ ، فتظهرُ الجملةُ في أقصرِ صوَرِها [2].

و المسند إليه ما كان فاعلاً ، أو نائبَ فاعلٍ ، أو مبتدأ ، أو ما تحوّل من مبتدأ إلى اسمٍ لفعلٍ أو حرفٍ ناسخين . أمّا المسنَدُ ، فما كان فعلا تاما ، أو خبرا لمبتدأ أو خبرا لناسخ .

أمّا الإسنادُ ، فهو : « تركيبُ الكلمتين أو ما جرى مجراهما على وجهٍ يفيد السامع »[3]، أو « هو تعليقُ خبَرٍ بمُخبَرٍ عنه نحو: "زيدٌ قائمٌ " أو طلبٍ بمطلوب مِنه ، كاضربْ »[4].

و لا يكون الإسنادُ إلاّ بين اسمين ، أو بين فعلٍ و اسم ، و لا يكون بين فعلٍ و فعل و لا حرفٍ و اسم [5]. و قد شرح الرّضيُّ هذه الفكرةَ بقوله : « فالاسمان يكونان كلاما ؛ لكون أحدِهما مسندا و الآخر مسندا إليه ، وكذا الاسمُ مع الفعلِ ؛ لكونِ الفعل مسندا والاسم مسندا إليه . والاسم مع الحرف لا يكون كلاما ؛ إذ لو جعلت الاسمَ مسندا فلا مسندَ إليه ، ولو جعلته مسندا إليه فلا مسند ، وأما نحو: يا زيدُ ، فلِسَدِّ " يا " مسَدَّ " دعوت " ا لإنشائي . والفعل مع الفعل أو الحرف لا يكون كلاما لعدم المسند إليه »[6].

و يُميّزُ النحاةُ بين الإسنادِ الأصليّ ، و الإسنادِ غيرِ الأصليّ ، فالأوّل ما تألّف منه الكلامُ ، أي إسنادُ الفعلِ إلى الفاعل ، و إسنادُ المبتدأ إلى الخبر . أمّا الثاني ، فهو إسنادُ المصدرِ و الصفات و الظروف ، فإنها مع ما أسندت إليه ليست بكلام و لا جملة [7].

الفضلة : كلُّ ما عدا المسندِ و المسندِ إليه – في عُرفِ النّحاةِ – فهو فضلة ،كالمفاعيل، و الحال ، والتمييز ، و التوابع . و ليس معنى الفضلةِ أنه يمُكن الاستغناءُ عنها ، فقد تكون عمدةً واجبةَ

---

[1] – سيبويه ، الكتاب ، ج1 ، ص 23.

[2] – ينظر مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ، ص33.

[3] – السكاكي، مفتاح العلوم ، ص38. و ينظر مُحَمَّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص107.

[4] – فاضل السامرائي ، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص24.

[5] – الزمخشري ، المفصل ، ص 23 . وابن يعيش ، شرح المفصل ، ج1، ص20.

[6] –شرح الرضي على الكافية ، ج1 ، ص 34.

[7] – فاضل السامرائي ، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص 25.

الذّكر ؛ لأن المعنى يتوقّف عليها [1]، كما في قوله تعالى : ﴿ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ وَإِذَا قَامُوا إِلَى الصَّلاَةِ قَامُوا **كُسَالَى** يُرَاءُونَ النَّاسَ وَلاَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ [2].

و المقصودُ بمصطلحي العمدةِ و الفضلةِ أنه لا يُمكن أن يتألّف كلامٌ دون عمدةٍ مذكورةٍ ، أو مقدّرةٍ ، في حين يمكن أن يتألّف دون فضلة [3].

و الواقعُ أن « زيادةَ اللفظِ تقتضي زيادةَ المعنى ، أو الفائدة فيما يُعرَفُ بالتقييد و التحديد و التخصيص ، وهو الأمر الذي استدركه علماءُ المعاني و نظروا إلى الإسنادِ بوصفه أساسَ بناءِ الجملة ، كما نظروا إلى ما عداه باعتباره من مقيّدات الجملة ...و ما من لفظٍ يُذكَر في الجملةِ إلا و له دورٌ في تكوين المعنى »[4]. و من ثمّ يتحتّمُ على دارسِ التّركيبِ في أيِّ نصٍّ أن ينظُر إلى كلِّ عنصرٍ في النصّ على أنّه عنصرٌ مهمٌّ في بناء المعنى ، بل إنّ المعنى قد يتوقّفُ عليه حتى و إن لم يكن أحدَ طرفي الإسناد ، كما في الآية الكريمة السابقة .

أقسام الجملة : لقد عرفت الجملةُ تقسيماتٍ عدّةً بحسبِ المبادئِ التي ينطلق منها كلُّ باحث ، قديما و حديثا .

أقسام الجملة عند القدماء : الجملةُ عند جمهورِ النحاةِ القدماءِ ، قسمين : فعلية ، و اسميّة، و هذا ما يُفهم من تعريفِ المبرّد السابقِ للجملة لما قال : « فالفاعلُ و الفعل بمنزلةِ الابتداءِ و الخبر إذا قلت : قام زيدٌ ، فهو بمنزلةِ قولك : القائمُ زيد »[5] ، فواضحٌ أنّه يضع الجملةَ الفعليّةَ في مقابل الجملةِ الاسمية .

وزاد الزمخشري (538 هـ) الجملة الشرطية ، في نحو : " بكرٌ ، إن تعطه يشكرك " [6]. فهي عنده : فعلية ، واسمية ، و شرطية ، و ظرفية .

---

[1] – فاضل السامرائي ، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص14.

[2] – النساء / 142.

[3] – فاضل السامرائي ، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص14.

[4] – محمّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص28.

[5] – المبرد ، المقتضب ، ج1 ، ص 146.

[6] – الزمخشري ، المفصل ، ص44 .

و قد أنكر ابنُ هشامٍ (761 هـ) الجملةَ الشرطيّةَ و عدّها فعليّة [1]. أمّا الظرفيةُ عنده (ابن هشام) ، فهي ما كان صدرُها ظرفا أو جارا و مجرورا ، في نحو : أعندك زيدٌ ؟ و زيدٌ عنده فاعلٌ مرفوع بالظرف[2].

والحقيقةُ إنّ هذه الجملةَ اسميّةٌ ، و زيدٌ مبتدأ مؤخّر ، لا فاعل ؛ لجواز دخول النواسخِ عليه، فنقول : أإنّ عندك زيدا ؟ و أظننت عندك زيدا ؟ و أكان عندك زيدٌ ؟ فلو كان فاعلا ما جاز دخول النواسخ عليه[3] .

و من حيث تركيبُ الجملةِ تحدّث ابن هشام عن الجملة الكبرى و الجملة الصّغرى ، أما الكبرى ، فهي الجملةُ الاسميةُ التي خبرها جملة . و الجملةُ الصغرى هي المبنية على المبتدأ [4]، فجملة:"محمدٌ سافر أخوه" جملةٌ كبرى، و "سافر أخوه" التي هي خبرٌ للمبتدأ "مُحَمَّد" جملة صغرى.

أقسام الجملة عند المحدثين : نظر المحدثون إلى الجملة من زوايا متعددة ، نوجزها في اتجاهاتٍ ثلاثة :

الاتجاه الأول : اعتمد **الإسناد** ، فقد جعلها مُحَمَّد إبراهيم عبادة ستة أقسام[5] : البسيطة (اسمية (اسمية ، أو فعلية) ، و الممتدّة ، و المزدوجة أو المتعدّدة ، و المركّبة ، و المتداخلة ، و المتشابكة . و إذا ما نحن تفحّصنا تلك الأقسامَ استنادا إلى تركيبِها النحويّ ، و من واقعِ الأمثلةِ التي ساقها ، وجدناها لا تخرجُ عن البساطة ، أو التركيب . فالجملة الممتدة ترجع إلى البسيطة ، و الجملةُ المزدوجة قد تُردّ إلى البسيطةِ أو المركّبة ، و الجملتان : المتداخلة و المتشابكة تعود إلى المركبة .

الاتجاه الثاني : اعتمد **نوعَ المسند** : و منهم محمود أحمد نحلة الذي جعلها أربعةَ أقسام[6]:

1 – الجملة الاسميّة : التي لا يكون المسند فيها فعلا ، و لا جملة .

2 – الجملة الفعلية : التي يكون المسندُ فيها فعلا .

3 – الجملة الوصفية : التي يكون المسند فيها وصفا (اسم فاعل ، اسم مفعول ...).

---

[1] – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص358.

[2] – نفسه ، ص ، 358.

[3] – ينظر فاضل السامرائي ، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص160.

[4] – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص 361. و للاستزادة يراجع الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص161.

[5] – مُحَمَّد إبراهيم عبادة ، الجملة العربية دراسة لغوية نحوية ، منشأة المعارف ، الاسكندرية 1988 ،ص153 و ما بعدها.

[6] – نفس، ص91. و ينظر في مفهوم الجملة الجملية عنده و الفرق بينها و بين الجملة الكبرى عند ابن هشام ، ص 137 و ما بعدها.

4- الجملة الجمليّة : التي يكون الخبرُ فيها جملةً اسميةً أو فعلية (حسب مفهومه للجملة الاسمية و الفعلية).

الاتجاه الثالث : **يجمع بين المعنى و المبنى** ، و يمثله الدكتور تمام حسان : فقد رأى أن الجملةَ أقسامٌ ثلاثةٌ : اسميةٌ ، و فعليةٌ ، و وصفيّة [1]. وهذا التقسيم ناتجٌ عن جعله الصّفةَ قسما خاصا من أقسام الكلم [2]. وقد أقام تمام حسان نظرته إلى الجملةِ على الجمع بين المعنى والمبنى ، فقسّمها إلى : خبريّة ، و إنشائية .

أ) **الخبرية** : و تشمل الجملةَ الاسميةَ ، و الفعليّةَ في حالات: الإثبات ، و النفي ، و التوكيد.

ب) الإنشائية : و يدخل ضمنها : الطلبية ، و الشرطية ، و الإفصاحية .

1 – الطلبية : و تشمل : الأمر ، و النهي ، و الاستفهام ، و الدعاء ، و النداء ، والترجي، والتمني ، و العرض ، و التحضيض .

2 – الشرطية [3] : و هي إمّا إمكانية ، أو امتناعيّة .

3 – الإفصاحية : و يدخل تحتها الخوالف (الصوت ، و الإخالة ، و المدح أو الذم ، و التعجب) ، و الندبة ، و الاستغاثة ، و القسم ، و الالتزام (العقود).[4]

و قد لقي هذا المنهجُ استحسانا كبيرا لدى الدّارسين ؛ لأنه جمع بين النحو و المعاني ، و لا نكون مخطئين إذا عددناه امتداداً لمنهج الشيخ عبد القاهر الجرجاني الذي كان أولَ من عقد قرانا حقيقيا بين النحو و المعاني من خلال نظريّة النظم التي تقوم أساسا على توخّي معاني النحو[5].

---

[1] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص103.

[2] – يراجع ، نفسه ، ص86 و ما بعدها.

[3] – المتفق عليه أن جملة الشرط تصنف حسب جوابها ، فإن كان خبريا ، فهي خبرية ، و إن كان إنشائيا ، فهي إنشائية . ينظر محمّد عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 5 ، 2001 ، ص24 . و محمّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص32.

[4] – ينظر تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها اللغة العربية معناها و مبناها، جدول النظام النحوي ، ص 244.

[5] – ينظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص65 – 66 ، و ص94.

منهجنا في دراسة البُنى التركيبية :

1 . إن هذا الزّخمَ الكبيرَ من الآراء – القديمةِ و الحديثةِ– و التقسيمات للجملةِ ليَفرضُ على دارسِ البنى التركيبيّةِ لأيّ نصٍّ من النصوص أن يُحدّدَ المنطلقاتِ ، و المعاييرَ التي يتبنّاها في دراسته . فالجملةُ هي الوحدةُ الأساسيةُ للإبلاغِ و التّواصل بين أفرادِ الجماعةِ اللغويّةِ ، و هي تتألّف أساسا من عنصري الإسناد ، و تُسمّى الجملة التوليديّة ، أو النووية ، لكنّ عمليةَ الإبلاغِ والاتصال تفرضُ على أعضاء الجماعةِ اللغوية أن يُضيفوا إلى عنصري الإسنادِ عناصرَ جديدةً ؛ لأداءِ معان معيّنةٍ ، و قد يحذفون أحدَ عنصري الإسناد ، أو هما معا ، و قد يقدّمون ما حقّه التأخير ، و يؤخّرون ما حقّه التقديم ... كلُّ ذلك يُحتّمُ على دارسِ التراكيبِ أن يجمع بين النحو و المعاني . فالملاحَظ على الدّراساتِ النحويّةِ القديمةِ أنّها «كانت تحليلية ، لا تركيبية ، أي إنّها كانت تعتني بمكوّنات التركيبِ ، أي بالأجزاءِ التحليليّةِ فيه أكثرَ من عنايتها بالتركيب نفسه»[1]. أمّا علماءُ المعاني فكانت دراستهم « تركيبية تعنى بالمعنى و تستوفي أهمَّ المباحثِ التي تدخل في نطاقِ دراسةِ الجملة »[2].

و بسبب هذه الحدودِ المفتعَلةِ بين علمِ النحوِ ، و علمِ المعاني تعالت أصواتُ المحدثين داعيةً إلى ربط الصلة بينهما ، وضمّ الثاني إلى الأول ؛ ليكونَ (علم المعاني) قمّةَ الدّراسة النحويّة [3].

2 . أما العقبة التي تعترض سبيلَ دارسةِ الجملةِ في النصوص هي تعيينُ حدودِها ، أين تبدأ ، و أين تنتهي ؟ و قد رأينا أنّ نظرةَ النحاة إلى الجملةِ ارتكزت على عنصري الإسنادِ ، أماّ ما عداهما فقد عدّوه فضْلة . غير أنّه ما من عنصرٍ إلاّ وله أهميّتُه في عمليّةِ التبليغِ و التواصل ، بل إنّ المعنى قد يتوقّفُ على ما يُسمّى بالفضلة ؛ فكان لزاما مُراعاةُ المعنى ؛ و لذلك سنسترشِد في تحديدِ الجملةِ بمفهومِ الوقفِ التامّ في علمِ القراءاتِ ، و هو « الذي لا يتعلّقُ بشيءٍ ممّا بعده ، فيحسُن الوقفُ عليه ، و الابتداءُ بما بعده »[4].

---

[1] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص16.

[2] – محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ ، ص463.

[3] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 18. و ينظر فاضل السامرائي ، معاني النحو، دار الفكر، عمان ، الأردن، ط1، 2000، ج1 ، ص8.

[4] – الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، تحق أبي الفضل الدّمياطي ، دار الحديث ، القاهرة ، (د ط) ، 2006 ، ص242.

و نحن في هذا الفصل المخصَّصِ لدراسةِ " الخصائص الأسلوبيّة في البني التركيبية " في شعر النابغة الذبياني ، سنجمع بين دراسةِ النحو و المعاني ، و نقسّم على ذلك الأساسِ هذا الفصل إلى مبحثين ، فندرس في المبحث الأولِ الجملةَ الخبرية بأنواعها الثلاثة : المثبتة ، و المنفية ، والمؤكَّدة .

أما المبحث الثاني ، فنخصّصه لدراسةِ الجملةِ الإنشائية بنوعيها: الطلبية ، و الإفصاحيّة .

و في كلا المبحثين سنقوم بتصنيفِ الجملِ إلى أنماطها التي ظهرت فيها ، و الصّور التي شكّلت تلك الأنماط ، كما أنّنا سنقوم في الوقتِ نفسِه بدراسةِ المعاني البلاغيّةِ التي أفادتها ، في محاولة لتحديد الخصائص الأسلوبية فيها .

المبحث الأول

الخصائص الأسلوبية في الجملة الخبرية.

* الجملة الخبرية المثبتة.
** الجملة الخبرية المنفية.
*** الجملة الخبرية المؤكّدة.

المطلب الأول

الجملة الخبرية المثبتة

الجملةُ الخبريةُ المثْبَتة : يُقصَد بالجملةِ الخبريّةِ المثبتةِ تلك الجملةُ المعرّاةُ من أدواتِ النفيِ ، والتّوكيد ؛ لأنّه لا تكاد تخلو جملةٌ في اللغةِ العربيّةِ من أن تتقدّمَها أداةٌ ، فيما عدا جملتي الإثباتِ ، و الأمرِ بالصيغةِ ، و بعضِ الجملِ الإفصاحيّةِ [1].

و سنقسّم الجملةَ المثبتةَ إلى : فعليّةٍ و اسمية ، وقوفا عند رأي الجمهور ، فلا نعتدُّ بالجملةِ الشرطيّةِ ، و لا الظرفيّة . و سنعدُّ الجملةَ المصدّرةَ بكان و أخواتها جملةً اسميّةً بحسبِ الأصل [2].

1 . **الجملة الفعلية** : هي تركيبٌ إسناديٌ صدرُه فعلٌ تامٌّ يُسندُ إلى فاعلٍ ، أو نائبِ فاعلٍ إسنادا حقيقيا أو مجازيا [3]. و المراد بصدرِ الجملةِ ما هو صدرٌ في الأصلِ ، فلا عبرةَ بما تقدّم و حقُّه التأخيرُ من أسماء و حروف [4]. و قد أجاز الكوفيون تقديمَ الفاعلِ على فعله [5]، وأيّد هذا الاتجاهَ ابن مضاء القرطبي (ت 592 هـ)[6] ، و تبناه بعضُ المحدثين ، فعدّوا الجملةَ الفعليّةَ كلَّ جملةٍ كان المسندُ فيها فعلا [7] ، فجملة " طلع البدر " فعليّةٌ ، و جملة " البدرُ طلع " فعليةٌ أيضا ، إلاّ أن الفاعل فيها تقدّم . غيرَ أنّ هناك دحضا لهذا الرأي ؛ إذ إن جملةَ " البدرُ طلع " تقبل دخولَ النواسخِ عليها ، فنقول : " كان البدرُ طالعا " ، و " إنّ البدرَ طالعٌ " ، و النواسخُ تدخلُ على الجمل الاسميّة ، لا الفعلية [8]. و نحن في دراستنا هذه سنلتزم رأيَ الجمهورِ ، و نعدّ الجملةَ الفعليةَ كلَّ جملةٍ تقدّم فيها الفعلُ على فاعله .

---

[1] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 123.

[2] – يعد الدكتور فاضل السامرائي الجملة المصدرة بكان و أخواتها اسمية بالنظر إلى الأصل . ينظر الجملة العربية تأليفا و أقسامها ، ص158. و قد مثّل ابن هشام للجملة الفعلية بـ : " كان زيدٌ قائما " . ينظر مغني اللبيب ، ص 358 . و أطلق عليها مُحَّد إبراهيم عبادة مصطلح " الجملة الفعلية الصورية "، ينظر مُحَّد إبراهيم عبادة ، الجملة العربية ، ص73.

[3] – مُحَّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة " ، ص39.

[4] – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص357 . و فاضل السامرائي ، الجملة العربية تأليفا و أقسامها،ص157.

[5] – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص361.

[6] – ينظر ابن مضاء القرطبي ، الردّ على النحاة ، تحق ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، (د ت) ، ص90.

[7] – ينظر إبراهيم مصطفى ، إحياء النحو، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، (دط) ، 2003 ، ص55 و ما بعدها. و مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ،ص41-42. و محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ ، ص465 . ومدخل إلى دراسة الجملة العربية ، ص 91.

[8] – فاضل السامرائي ، الجملة العربية تأليفا و أقسامها،ص159. و مُحَّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص40.

11 . **الجملة الفعلية البسيطة** : هي الجملةُ الفعليّةُ التي تضمّنت عمليّةَ إسنادٍ واحدة [1] ، و قد تكونُ مجرّدةً من المتمِّمات ، مكتفيةً بركني الإسناد (الفعل و الفاعل ، أو نائب الفاعل) ، و قد تكون موسّعةً ، حيثُ يُضافُ إلى ركني الإسنادِ عنصرٌ أو أكثر[2].

و قد وُظّفت الجملةُ الفعليّةُ البسيطةُ في ديوان النابغة الذبياني اثنتين و ثلاثين و مائةَ (132) مرة ، و جاءت موزّعةً على ستة (6) أنماط[3] :

النمط الأول : **فعل + فاعل** . ورد على هذا النمط إحدى و ثلاثون (31) جملة تشكّلت في ثلاث (3) صور :

الصورة الأولى : **فعل + فاعل (ظاهر)**. و قد ظهرت هذه الصورة في أربعة (4) أشكال :

الشكل1 :- فعل + فاعل . و ردت من هذا الشكل أربع (4) جمل ، و منها :

- فعل + تأنيث + فاعل :

- **بانتْ سُعادُ** و أمْسى حبْلُها انجَذَما و احْتَلّت الشَّرْعَ فالأَجْزاعَ مِنْ إِضَما [4]

الشكل2: فعل + فاعل + جار و مجرور : و قد صيغت عليه إحدى عشرة (11) جملة ، و منها:

- فعل + جار و مجرور + مضاف إليه + فاعل :

- **تحِينُ بكفّيْه المنايا** ، و تارةً تَسُحّانِ سَحًّا من عطاءٍ ونائل [5]

الشكل3 : فعل + فاعل + ظرف : و قد ظهر في ثلاث (3) جمل ، و هذه إحداها :

– عاطف + فعل+ ظرف + مضاف إليه ×2 + فاعل + مضاف إليه :

- تَفنى بَشاشَتُهُ ، وَ يَبـ **قى بَعدَ حُلوِ العَيشِ مُرُّه**[6]

---

[1] – مُحَمَّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص 41.

[2] – مُحَمَّد أحمد نحلة ، مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، ص 24.

[3] – سنستعرض تلك الأنماط التي وردت عليها الجملة الفعلية البسيطة ، و الصور التي تشكّل منها كل نمط ، و الأشكال التي ظهرت فيها تلك الصور ، و نكتفي بتقديم نموذج واحد من كلّ شكل مع الإشارة إلى نظائره في الهامش بذكر البيت و صفحته في الديوان .

[4] – الديوان ، ص 215 . بقية نماذج هذا الشكل : (ب9) ، ص 264 و (ب2) ، ص 156 و (ب4) ، ص 145 .

[5] – الديوان ، ص 201 . بقية نماذج هذا الشكل : (ب3) ، ص51 و (ب1) ، ص58 و (ب13) ، ص80 . و (ب4)، ص100 ، و (ب 3)، ص103 و (ب 1) ، ص 161 و (ب 29) ، ص190 و (ب 1) ، ص232 و (ب 5) ، ص234 و (ب4) ، ص 235 .

[6] – الديوان ، ص 156 . بقية نماذج الشكل : (ب1) ، ص140 و (ب7) ، ص225 .

الشكل4 : فعل + فاعل + حال : وردت على هذا الشكل ثلاث (3) جمل ، و منها :

- فعل + فاعل (ضمير) + حال :

- **فباتوا ساكنين** ، وبات يسْري يُقَرِّبُهُم له ليلُ التَّمام[1]

الصورة الثانية : **فعل + فاعل (غير ظاهر)** : و قد تجلّت هذه الصورة في شكلين اندرجت تحتهما تسع (9) جمل .

الشكل1 : - فعل + فاعل (غير ظاهر) : و جاءت عليه جملة واحدة :

- **أقوى**[2] ، و أقْفَر من نُعْم ، و غيّرَه هُوجُ الرّياح بهابي التُّرْبِ موّار[3]

الشكل 2 :- فعل + فاعل (غير ظاهر) + جار و مجرور : و ردت عليه سبع (7) جمل ، و منها:

- فعل + تأنيث + فاعل (غير ظاهر) +جار و مجرور+ مضاف إليه + نعت ×4 :

- **نظَرتْ بمقلة شادنٍ مُتَرَبَّبٍ أحْوى ، أحمِّ المُقلتين ، مقلَّد** [4]

الصورة الثالثة : **فعل (محذوف) + فاعل** : في هذه الصورة حُذف الفعل . و قد ورد منها جملتان ، و هذه إحداهما :

- فعل(محذوف) + فاعل :

- يقولون : " **حصنٌ**" ، ثم تأْبى نُفوسُهم و كَيفَ بحصنٍ و الجبالُ جُنوحُ[5]؟

و الفعل المحذوف تقديره " مات " ، أي إن الناس يقولون : " مات حِصْنٌ " . و قد حذف الشاعر الفعل ، و كأنّه لا يريد التلفّظ به لكراهته .

النمط الثاني:**اسم فعل + فاعل**:ورد من هذا النمط جملة واحدة جاءت على الشكل الآتي:

- اسم فعل + جار و مجرور + فاعل + مضاف إليه :

- دارٌ لميَّةَ إذْ همُ لكَ جيرَةٌ **هيْهاتَ منْكَ منازلُ الزّوار** [6]

---

[1] - الديوان ، ص 240 . بقية نماذج الشكل : (ب1) ، ص112 و (ب25) ، ص189 .

[2] - الفاعل مستتر يعود على الدار في البيت قبله ، و حذف علامة التأنيث ؛ لأن الدار مؤنث غير حقيقي .

[3] - الديوان ، ص 145 .

[4] - الديوان ، ص 95 . بقية نماذج الشكل : (ب 36) ، ص 85 و (ب 2) ، ص 145 و (ب 4و ب 7) ، ص 208 و (ب4) ، ص 211 و (ب33) ، ص151 ، و (ب2) ، ص262 .

[5]- الديوان ، ص 74. و (ب1) ، ص140 .

[6] - الديوان ، ص 103 .

النمط الثالث : **فعل + نائب فاعل** : و قد جاءت على هذا النمط خمس (5) جمل تشكّلت في صورتين :

الصورة الأولى : **فعل + نائب فاعل (اسم ظاهر)**: و قد تجلت في شكلين ورد عليهما ثلاث (3) جمل . و منها هذا النموذج :

- فعل + جار و مجرور + نائب فاعل(ظاهر) + معطوف عليه :

- فآبَ مُصلّوهُ بعَيْنٍ جَليّةٍ **وغودرَ بالجَوْلان حَزْمٌ ونائلُ** [1]

الصورة الثانية:**فعل+نائب فاعل(ضمير)+جار و مجرور**:و قد ورد منها جملتان، و منهما:

- فعل + نائب فاعل(ضمير) + جار و مجرور + حال + مضاف إليه :

- **بُعِثْتَ علَى البريَّةِ خَيْرَ راعٍ** فأنْتَ إمامُهم و الناسُ دين [2]

النمط الرابع : **فعل + فاعل + مفعول به .** و هذا النمط هو الأكثر ورودا في ديوان النابغة ، فقد وردت عليه أربع و ثمانون (84) جملة موزعة على ثلاث (3) صور :

الصورة الأولى : **فعل + فاعل (ظاهر) + مفعول (ظاهر)** . جاءت عليها إحدى و خمسون (51) جملة ، توزّعت على ستة(6) أشكال :

الشكل1 : فعل + فاعل (اسم ظاهر) + مفعول (اسم ظاهر) . و منه هذا النموذج :

- فعل + مفعول به + مضاف إليه + فاعل + مضاف إليه + جار و مجرور :

- **عفا آيَهُ ريحُ الجنوبِ مع الصَّبا** و أَسحَمُ دانٍ مُزْنُه متصوِّب [3]

الشكل2 : فعل + فاعل (اسم ظاهر) + مفعول (جار و مجرور) . و هذا أحد نماذجه :

- فعل + مفعول به (جار و مجرور) + فاعل :

- **أَرَبّتْ بها الأَرْواحُ** ، حتّى كأنّما تَهادَيْنَ أَعْلى تُرْبِها بالمناخِلِ [4]

الشكل3 : فعل + فاعل (ضمير ظاهر) + مفعول (اسم ظاهر) . و من نماذجه :

---

[1] – الديوان ، ص 189 . و (ب4) ، ص77 . و (ب12) ، ص147 .

[2] – الديوان ، ص 267 . و (ب25) ، ص 49 .

[3] – الديوان ، ص 58 . بقية النماذج : (ب 1) ، ص 69 و (ب 18) ، ص 118 و (ب 26) ، ص 96 و (ب 20) ، ص119 و (ب8) ، ص138 و (ب 31) ،ص169 و (ب1) ، ص143 و (ب34) ، ص170 و (ب26) ، ص190 و (ب22) ، ص199و (ب10) ، ص 230 .

[4] – الديوان ، ص 195 . و (ب6) ، ص 137 .

- رابط + فعل + فاعل (ض) + مفعول به :

- **فدَوَّخَتَ العِراقَ** ، فَكُلُّ قَصْرٍ يُجَلِّلُ خندقٌ منْهُ و حَام [1]

و في البيت التفات، فقد تحوّل من ضمير الغائب إلى المخاطب، و فيه تعظيمٌ للممدوح[2] .

الشكل4 : فعل + فاعل (ضمير) + مفعول به (ظرف) . و منه :

- فعل + فاعل (ض) + جار و مجرور + ظرف + مضاف إليه + معطوف عليه :

- **وخَلَّوا له بين الجِناب وعاجِ** فِرارَ الخليط ذي الأذاة المزايل [3]

الشكل5 : فعل + فاعل (اسم ظاهر) + مفعول (ضمير ظاهر) . و من نماذجه :

- فعل + مفعول به(ض) + فاعل + مضاف إليه + حال (جار و مجرور) + معطوف عليه :

- ضَلَّت حُلومُهُمُ عَنهُم وَ **غَرَّهُمُ** **سَنُّ المُعَيدِيّ في رَعْيٍ وَ تَعزيبِ** [4]

الشكل6 : فعل + فاعل (ضمير ظاهر) + مفعول (ضمير ظاهر) . و منه :

- رابط + فعل + فاعل (ض) + مفعول به (ض) + جار و مجرور :

- فكَفْكَفْتُ منّي عَبْرَةً ، **فرَدَدْتُها** **على النّحْرِ** ، منها مُستَهِلٌّ ودامِع [5]

الصورة الثانية : فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول (ظاهر) : ورد على هذه الصورة ثلاث و عشرون (23) جملة ، موزّعة على شكلين :

الشكل1 : فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول (اسم ظاهر) . و من أمثلته :

- فعل + فاعل(غير ظاهر) + مفعول به :

- **تدعو القطا** و به تُدْعى ، إذا انتسَبتْ يا صِدْقها حينَ تَلْقاها فتَنْتَسبُ [1]

---

[1] – الديوان ، ص 242 . بقية النماذج : (ب27) ، ص49 و (ب1) ، ص54 و (ب49)، ص88 و (ب18) ، ص93 و (ب3) ، ص 162 و (ب7) ، ص163و (ب28) ، ص190 و (ب2) ، ص195 و (ب5) ، ص195 و (ب11) ، ص197و (ب4 و ب5) ، ص207 و (ب2) ، ص224 و (ب7) ، ص225 و (ب3) ، ص250و (ب9) ، ص257 و (ب1) ، ص112 و (ب3) ، ص244 و (ب1) ، ص245 .

[2] – البيت الذي قبله : أبوه قبْله وأبو أبيه بَنَوْا مَجْدَ الحياةِ على إمام

[3] – الديوان ، ص 197 .

[4] – الديوان ، ص 51 . بقية النماذج : و (ب4) ، ص77 و (ب6) ، ص90 و (ب19) ، ص113 و (ب2) ، ص145 و (ب33) ، ص151 و (ب3) ، ص156 و (ب18) ، ص165 و (ب1) ، ص184 و (ب4) ، ص203 و (ب6) ، ص216 و (ب1) ، ص245 .

[5] – الديوان ، ص 163 . و (ب35) ، ص 85 و (ب3) ، ص162 .

الشكل2 : فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول (ضمير) . و منه :

- فعل+ تأنيث + مفعول به (ض) + فاعل(غير ظاهر) + جار و مجرور + معطوف عليه:

- خَلَّتْ سَبيلَ أَتِيٍّ كان يحبسه ، و **رفّعته إلى السِّجْفين ، فالنّضَد** [2]

الصورة الثالثة : **فعل + فاعل + (مفعول به محذوف)** . جاءت على هذه الصورة عشر (10) جمل ، موزعة على شكلين :

الشكل1: فعل + فاعل (اسم ظاهر) + (مفعول به محذوف) . و من أمثلته :

- فعل + فاعل + مفعول به (محذوف) :

- **يأبى البلاءُ** ، فلا نَبْغي بهم بدَلا و لا نُريد خَلاءً بعْدَ إحْكَام [3]

المفعول المحذوف "مُخالاتَهم" ، فقد ورد في البيت قبله : " قالتْ بنوا عامر : خالوا بني أسد " ، أي أخرجوهم من حِلْفكم .

الشكل2 : فعل + فاعل (ضمير) + (مفعول به محذوف) . و منه هذا النموذج :

- فعل + فاعل (ض) + مفعول به (محذوف) :

- منَعتْكَ بُهْتَةُ أن تُضام **و شاهدوا** فوجدْتَ مشْهَدهم هناك كريما[4]

و المفعول المحذوف "الحربَ" . أي إنهم حضروا الحرب ، و أنت فررت منها .

النمط الخامس : **فعل + فاعل + مفعولان** : و قد وردت على هذا النمط تسع (9) جمل، جاء موزعة على ثلاث (3) صور :

الصورة الأولى : **فعل + فاعل + مفعول (1) + مفعول (2)** . و قد تجلت في ثلاثة (3) أشكال ، و صيغت على كل شكل منها جملة واحدة :

الشكل1 : فعل + فاعل(ضمير) + مفعول (1) + مفعول (2) . و نموذجه :

---

[1] – الديوان ، ص62 . بقية نماذج هذا الشكل: و (ب 2) ، ص76 و (ب36) ، ص85 و (ب12) ، ص91 و (ب4) ، ص111 و (ب10) ، ص 123 و (ب 2)، ص153 و (ب 3) ، ص 226 و (ب 3) ، ص 246 و (ب 2) ، ص 247 و (ب1) ، ص 249 .

[2] – الديوان ، ص 77. بقية نماذج الشكل : و (ب13) ، ص80 و (ب12) ، ص91 و (ب10) ، ص101 و (ب9 و ب10) ، ص132 و (ب15) ،ص165 و (ب19) ، ص166 و (ب27) ، ص240 .

[3] – الديوان ، ص 229 . و بقية النماذج : (ب1) ، ص74 و (ب9) ، ص173 .

[4] – الديوان ، ص 225 . و بقية نماذج الشكل : و (ب 3) ، ص 111 و (ب 10) ، ص 123 و (ب 2) ، ص 192 و (ب4) ، ص227 و (ب2) ، ص247 .

- فعل+ فاعل(ض)+ مفعول به(1)+ مضاف إليه + ظرف+ مضاف إليه + مفعول به(2):

- منَعتْكَ بُهْتَةُ أن تُضام و شاهدوا **فوجدْتَ مشْهَدَهم هناك كريما** [1]

الشكل2 : **فعل + فاعل(ضمير) + مفعول (1ضمير) + مفعول (2)** . و نموذجه :

- فعل+ فاعل(ض)+ مفعول به (1ض) + مفعول به (2) + مضاف إليه :

– عَيَّرتَني نَسَبَ الكِرامِ وَ إنَّما فَخرُ المِفاخِرِ أَن يُعَدَّ كَريما [2]

الشكل3 : فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به(1محذوف) + مفعول به (2) . و نموذجه :

-فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به(1محذوف) + مفعول به (2) جار و مجرور + معطوف :

- نَلوي الرؤوسَ إذا ريمَتْ ظُلامتُنا و **نمنحُ المالَ في الإمهالِ و الغُنُما** [3]

و تقدير المفعول به المحذوف " نمنح **الناسَ** المالَ " .

الصورة الثانية : **فعل + مفعول(1) + فاعل + مفعول (2)** : وردت على هذه الصورة خمس (5) جمل ، موزعة على شكلين :

الشكل1: فعل + مفعول به(1ض) + فاعل + مفعول به (2) : و جاءت عليه جملة واحدة:

- فعل +تأنيث+ مفعول به(1ض)+ فاعل+ مضاف إليه + مفعول به (2) + مضاف إليه:

- و **عيّرتْني بنو ذبيانَ خشْيتَه** ، و هل عليَّ بأن أخشاك من عار ؟ [4]

الشكل2 : فعل + مفعول به (1ض) + فاعل(غير ظاهر) + مفعول به (2) . و من نماذجه:

- فعل + مفعول به (1ض) + فاعل(غير ظاهر) + جار و مجرور + مضاف إليه + مفعول به (2) + مضاف إليه :

- **قَلَّدَها من عُرى نَجْدٍ أَعنَّتَها** سَوْمَ الجَرادِ ، فناصَتْ غرْقَدَ الحرَم [5]

الصورة الثالثة : **مفعول(2) + فعل + مفعول(1) + فاعل** : بُنيت عليها جملة واحدة :

النموذج الوحيد : مفعول (2:جار و مجرور) + فعل + مفعول به (1ض) + فاعل + نعت :

- زعم الغُدافُ بأنّ رحلتنا غدا و **بذاك خبّرنا الغُرابُ الأسودُ**[1]

---

[1] – الديوان ، ص 225 .

[2] – الديوان ، ص 225 .

[3] – الديوان ، ص 226 .

[4] – الديوان ، ص 124 .

[5] – الديوان ، ص 246 . بقية نماذج هذا الشكل : و (ب6) ، ص111 ، و (ب1 و ب2) ، ص 247 .

النمط السادس : **فعل + نائب فاعل + مفعول به / مفعولان** : و تجلى هذا النمط في صورتين ، و جاء على كل صورة منهما جملة واحدة :

الصورة الأولى : فعل + نائب فاعل + مفعول به :

– رابط + فعل+ تأنيث+ نائب فاعل (محذوف) + مفعول به + مضاف إليه+نعت:

– عهدْتُ بها حيًّا كراما ، **فَبُدِّلَتْ** **خناطيلَ آجالِ النّعاجِ المطافلِ** [2]

و تقدير نائب الفاعل المحذوف " فبُدّلت **الدارُ** خناطيل ...".

الصورة الثانية: فعل+ نائب فاعل+ مفعولان : وقد بُبيت على هذه الصورة جملة واحدة:

– فعل + نائب فاعل (ض) مفعول به(1) + جار و مجرور + مفعول به (2) :

– **نُبِّئْتُ نُعْمًا على الهِجْران عاتبةً** ؛ سَقْيا و رَعْياً لِذاكَ العاتِبُ الزّاري [3]

و من خلال دراستنا الجملة الفعلية البسيطة في ديوان النابغة يمكننا أن نلحظ بيسر طغيان الجملة الفعلية البسيطة التي تعدى فعلها إلى مفعول واحد ، فقد وردت أربعا و ثمانين (84) مرة ، و هو ما يمثل 63.63 % من مجموع الجمل الفعلية البسيطة .

1 . 2 . **الجملةُ الفعليةُ المركّبة** : هي الجملةُ الفعليّةُ التي تتضمّنُ عملياتٍ إسناديّةً عديدةً في مستوى سياقِ بنائها النحويّ المفيدِ لعمليّةِ الإخبار [4]. و « تُصاغ الجملةُ المركبةُ Complex sentence من جملتين بسيطتين ، و قد تصاغ من أكثرَ من جملتين »[5].

و قد وُظّفت الجملةُ الفعليّةُ المركّبةُ في ديوان النابغة الذبياني تسعا و ثمانين و مائة (189) مرة . و جاءت موزّعةً على على سبعة (7) أنماط :

النمط الأول : **جملة فعلية ذات فاعل(جملة)** : و قد أحصينا منه ستّ(6) جمل ، جاءت موزّعة على صورتين :

---

[1] – الديوان ، ص 93 .

[2] – الديوان ، ص 195 .

[3] – الديوان ، ص 147 .

[4] – محمّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص 62. و ينظر محمّد إبراهيم عبادة الجملة العربية ، ص155.

[5] – محمود أحمد نحلة ، مدخل إلى دراسة الجملة العربية ،ص145.

الصورة الأولى : **فعل + فاعل (جملة موصولية)** : في هذه الصورة ورد الفاعل اسما موصولا أُسند إليه فعل صلته . و قد وردت منها ثلاث(3) جمل موزعة على شكلين ، و منهما :

– فعل + مفعول به + فاعل (جملة موصولية) :

– فعل + مفعول به + فاعل (جملة موصولية) + جار و مجرور .

– **فذاقَ الموتَ منْ بَرَكَتْ عليه** و بالنَّاجينَ أظْفارٌ دَوامِ [1]

الصورة الثانية : **فعل + فاعل (جملة مصدرية)** : ورد الفاعل في هذه الصورة مصدرا مؤوّلا .

و قد وقفنا منها على ثلاث (3) جمل ، و منها هذا المثال :

– فعل + مفعول به + جملة معترضة + فاعل (جملة مصدرية) .

– **أَتاني** –أَبَيْتَ اللّعْنَ– **أَنَّكَ لمتَني** وَ تِلكَ الَّتي أُهتَمُّ مِنها وَأَنْصَبُ[2]

جاء الفاعل في هذه الجملة مصدرا مؤولا من "أنّ" و اسمها "ك" ، و خبرها الذي جاء جملة فعلية "لمتني" ، و هذا المصدر مؤولٌ بـ " أتاني لومُك ".

النمط الثاني : **جملة فعلية ذات مفعول به(جملة)** : أحصينا من هذا النمط ثلاث عشرة (13) جملة ، جاءت موزعة على ثلاث(3) صور :

الصورة الأولى : **فعل+ فاعل/نائب فاعل+ مفعول به(1) + مفعول به(2)(جملة فعلية)** :

ورد الفعل في هذه الصورة متعديا إلى مفعولين ، جاء أولهما اسما ظاهرا أو ضميرا بارزا ، أما الثاني فورد جملة فعلية . و قد وقفنا من هذه الصورة على خمس (5) جمل ، و منها هذا النموذج :

– فعل + فاعل + مفعول به(1) + جملة معترضة + مفعول به(2) (جملة فعلية).

– **نبِّئْتُ زُرْعَةَ** – و السّفاهةُ كاسْمِها– **يُهدي إليَّ غرائبَ الأشعار** [3]

الصورة الثانية : **فعل + فاعل + مفعول به / مفعولان (جملة موصولية)** : ورد منها ثلاث (3) جمل موزعة على شكلين :

الشكل1: فعل + فاعل + مفعول به (جملة موصولية) . و منه :

– جار و مجرور + فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به (جملة موصولية).

---

[1] – الديوان ، ص 240 . و ينظر ، (ب6)، ص78 ، و (ب10)، ص 264 .

[2] – الديوان ، ص 54 . و ينظر ، (ب14 و 18) ، ص 165 .

[3] – الديوان ، ص 105. بقية النماذج : (ب 9) ، ص 116 و (ب 21) ، ص 119 و (ب 5) ، ص 192 و (ب 15) ، ص266 .

- **بِهِنَّ أدينُ منْ يَبْغي أَذَاتي** مُدايَنَةَ المِداينِ فَلْيَدِنِّي[1]

الشكل2: فعل + فاعل+ مفعول به(1)+مفعول به(2)(جملة موصولية):جاءت عليه جملة واحدة:

- عاطف + فعل + مفعول به(1) + فاعل(غير ظاهر) + مفعول به(2) (جملة موصولية):

- أيّامَ تُخْبرُني نُعمٌ **و أُخبرها ، ما أكتُم النّاسَ** من حاجي و أسراري[2]

الصورة الثالثة: فعل+ فاعل/نائب فاعل+ مفعول به(1)+مفعول به (2)(جملة مصدرية):

تعدى الفعل إلى مفعولين في هذه الصورة ، و جاء أولهما اسما ظاهرا أو ضميرا بارزا ، أما ثانيهما ، فقد ورد جملة مصدريّة من حرف مصدريّ و صلته . و قد وقفنا منها على خمس (5) جمل ، موزعة على شكلين :

الشكل1 : فعل + فاعل + مفعول به(1) + مفعول به (2) (جملة مصدرية) : وردت على هذا الشكل أربع (4) جمل ، و منها هذا النموذج :

- فعل + مفعول به (1) + فاعل + مفعول به (2) (جملة مصدرية) .

- **منَعتْكَ بُهْتَةُ أن تُضام** و شاهدوا فوجدْتَ مشْهَدهم هناك كريما[3]

الشكل2: فعل+ نائب فاعل + مفعولان (مصدرية جملة اسمية منسوخة): وردت عليه جملة واحدة:

- **أُنبِئْتُ أنّ أبا قابوسَ أوْعَدَني ،** و لا قَرارَ على زَأْرٍ من الأسَدِ[4]

النمط الثالث : جملة شرطية (أو شبه شرطية).

أحصينا في ديوان النابغة ثلاثا و سبعين (73) جملة شرطية و شبه شرطية[5] ، و هو ما يشكّلُ نسبة 38.62 % من مجموعِ الجمل الفعليةِ المركّبة .

و الشرطُ يتألّف من جملتين مصدّرتين بأداة ، فهو « ينبني بالتحليلِ العقليّ على جزئين : الأولُ بمنزلةِ السّبب ، و الثاني بمنزلة المسبّب ، يتحقق الثاني إذا تحقق الأولُ ، و ينعدم إذا انعدم »[6]. و «

---

[1] - الديوان ، ص 251 . و (ب16) ، ص 238 .

[2] - الديوان ، ص 146 .

[3] - الديوان ، ص 225 . بقية الجمل : (ب1) ، ص 66 و (ب3) ، ص115 و (ب2) ، ص213 .

[4] - الديوان ، ص 87 .

[5] - هناك عدد من الجمل الشرطية سندرسها ضمن الجملة الاسمية المركبة ، و نبين علة ذلك في موضعه .

[6] - مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ، ص56 و ص 284.

جملة الشرطِ كانت مستقلةً بنفسِها ، فلما دخلت عليها أداةُ الشرطِ علّقت معناها ... و ربطتها بجملةٍ أخرى ؛ لتتكوّنَ منهما جملةٌ واحدةٌ تتضمّن فكرةً واحدة»[1]. أمّا جملةُ الجوابِ ، فهي تابعةٌ غيرُ مستقلّةٍ [2] ، ويجوزُ أن تقع للشّرطِ ، و إن لم يجز ذلك ، وجب اقترانُها بالفاء [3].

و عليه فإنه من الضروري أن ننظرَ إلى الشرطِ بجملتيه على أنّه جملةٌ واحدة . قال عبد القاهر الجرجاني :« و الشرطُ –كما لا يخفى – في مجموعِ الجملتين ، لا في كلِّ واحدةٍ على الانفراد ، و لا في واحدةٍ دون الأخرى »[4].

وقد جاءت الجملة الشرطية موزعةً على أربعِ صورٍ ، و سنورد مثالا من كلّ صورة ، و نحيل إلى نظائره :

الصورة الأولى : **جملة شرطية مستوفاة** : نقصد بها الجملة الشرطيّة التي استوفت عناصر الشرط الثلاثة بترتيبها الأصلي : الأداة ، و جملة الشرط ، و جملة جوابه ، . و قد أحصينا منها ثمان و ثلاثين (38) جملة . و منها هذا النموذج :

– وكانت لهم ربعيّةٌ يحذرونها **إذا خَضْخَضَتْ ماءَ السماءِ القبائلُ**[5]

– **يسيرُ بها النّعمانُ** ، تَغْلي قُدورُه تَجيشُ بأسْباب المنايا المراجِلُ

– يَحُثُّ الحُداةَ ، جَالِزًا بردائه يَقِي حاجِبيْه ما تُثيرُ القنابلُ

و في هذا المثال وردت الأداة و جملة الشرط في عجز البيت الأول ، و جاء الجواب في البيت الذي يليه ، و وُسّعت جملة الجواب بأربع جمل فعليّة فرعيّة أدّت وظيفة "الحال" .

---

[1] – مُحَمَّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص22.

[2] – شوقي ضيف ، تجديد النحو ، ص262. و فاضل السامرائي ، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص149.

[3] – ابن هشام ، شرح شذور الذهب ، ص 356 – 357.

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص235.

[5] – الديوان ، ص 187 . و ينظر ، و (ب 10) ، ص43 و (ب6) ، ص 55 و (ب8) ، ص62 و (ب 32 و 33 و 34) ، ص 99 و (ب 11و12) ، ص 132 و (ب 13و14) ، ص 133 و (ب 16و17) ، ص 134 و (ب 23) ، ص149 و (ب 34و35) ، ص 151 و (ب 44و45) ، ص 153 و (ب 8) ، ص 172 و (ب 9و10) ، ص 186 و (ب 14 و15) ، ص 187 و (ب 25) ، ص 189 و (ب 4) ، ص 195 و (ب 20) ، ص 199 و (ب 30و31) ، ص202 و (ب 8 و9) ، ص204 و (ب 11) ، ص237 و (ب 7) ، ص251 و (ب 14) ، ص253 و (ب 11) ، ص257 و (ب 1و2) ، ص173 و (ب 2) ، ص174 و (ب 1) ، ص180 و (ب 4 و 5) ، ص182 و (ب 4و5) ، ص193 و (ب4) ، ص184 و (ب3) ، ص233 .

الصورة الثانية : **جملة شرطية مقدمة الجواب** : أحصينا من هذه الصورة في ديوان النابغة ثلاثا و عشرين (23) جملة . و منها :

– **نَلوي الرؤوسَ ، إذا رِيمَتْ ظُلامتُنا** و نمنحُ المالَ في الإمهالِ و الغُنُما[1]

و في هذا المثال ورد جواب الشرط أولا " نلوي الرؤوس" ، و تلته الأداةُ " إذا " ، ثم جملة الشرط التي جاءت ماضوية فعلها مبني للمجهول .

الصورة الثالثة : **جملة شرطية محذوفة الجواب** : و قد وقفنا من هذه الصورة على ثلاث (3) جمل ، و هذه إحداها :

– مُوَثّقةِ الأنْساءِ مَضْبورةِ القَرى نَعوبٍ **إذا كلَّ العِتاقُ المَراسِلُ**[2]

حُذف الجواب في هذا المثال و نقدّره بـ " تخبُّ برحلي" ؛ فقد قال في البيت الذي قبله :

– و سلّيْتُ ما عندي بِرَوْحَةِ عِرْمِسٍ تَخُبُّ بَرحلي تارةً وتُناقِلُ

و النحاةُ يمنعون تقديم جواب الشرطِ على الأداةِ ، فإذا حدث ذلك ، عدّوه كلاما خبريا ، و قدروا الجواب[3] . و ذلك راجعٌ إلى نظرية العامل ، فالأصلُ في الجزاء أن يكون الفعل مجزوما بالأداة ؛ و لذا لا يمكن أن تعمل فيه ، و هو متقدّمٌ عليها .

الصورة الرابعة : **جملة شرطية محذوفة الصدر (شبه شرطية)** : و قد سمّيناها بالجملة شبه الشرطية ؛ لأنّها لا تظهرُ فيها الأداةُ، و لا جملةُ الشرطِ [4]، و إنّما تكونان مقدّرتين . و منها ما يُعرَف في النحو العربي بالجزم بجوابِ الطّلب .

و قد أحصينا في ديوان النابغة ثماني (8) جمل شبه شرطية جاء جوابها جملة فعلية ماضويّة . و منها :

---

[1] – الديوان ، ص 226 . و ينظر (ب 14و15) ، ص46 و (ب 12) ، ص 62 و (ب 4) ، ص73 و (ب 13) ، ص 95 و (ب28) ، ص98 و (ب 16) ، ص115 و (ب3) ، ص136 و (ب16) ، ص148 و (ب4) ، ص156 و (ب 1و2) ، ص160 و (ب 20) ، ص 166 و (ب 36) ، ص170 و (ب3) ، ص177 و (ب 3) ، ص178 و (ب23) ، ص189 و (ب 14) ، ص237 و (ب 8) ، ص263 و (ب 18) ، ص267 و (ب 1 و ب 4) ، ص213 و (ب3) ، ص 215 و (ب3) ، ص216 و (ب1و2) ، ص227 .

[2] – الديوان ، ص 185 . و ينظر ، (ب49) ، ص 88 و (ب23) ، ص 149 .

[3] – المبرد ، المقتضب ، ج2، ص66. و الزمخشري ، المفصل ، ص441 . و ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 9 ،ص 07.

[4] – ينظر ، سيبويه ، الكتاب ، ج 3، ص93. وابن جني ، اللمع ،ص196 . و ابن يعيش ، شرح المفصّل ، ج 7،ص47-48. ابن هشام ، و شرح شذور الذهب ، ص360.

- ذكرتُ سعادا ، **فاعتَرتني صبابَةٌ** **و تَحْتِيَ مثلُ الفحْل وَجْناءُ ذِعْلَبُ**[1]

فجملة الشرط في هذا التركيب موجودة في البنية العميقة ، أي " فلمّا ذكرتها ، اعترتني صبابة " .

أما توظيف أدوات الشرط في الجملة الفعلية المركبة ، فقد كان على النحو الآتي :

الترتيب	الأداة	التواتر	النسبة
1	إذا	36	% 55.38
2	إن	20	% 30.76
3	لما	06	% 09.23
4	لو	03	% 04.61
المجموع		**65**	**% 100**

النمط الرابع : **جملة فعلية + جملة حالية** : أحصينا من هذا النمط ستّا و أربعين (46) جملة ، جاءت موزّعةً على خمس(5) صور :

الصورة الأولى : **جملة فعلية + جملة حالية أو أكثر (فعلية)** : وردت في هذه الصورة الحال جملة فعلية (مثبتة ، أو منفية أو مؤكَّدة) . و قد تعددت في بعض النماذج ، فجاءت جملتين أو ثلاث جمل . و قد أحصينا في ديوان النابغة أربعا و عشرين (24) جملة جاءت على هذه الصورة . و منها :

- فعل + فاعل + جار و مجرور + ظرف + حال (جملة فعلية) .

- **وَقَفْتُ فيها أُصَيلانًا أُسائلها** ، عَيَّتْ جوابا ، و ما بالرَّبْع من أحد [2]

و من النماذج التي تعدّدت فيها الجملة الحالية هذا النموذج الذي احتوى ثلاثا منها :

- فعل + فاعل + جار و مجرور + مضاف إليه + حال (جملة فعلية × 3) .

- **وقفْتُ برَبع الدّار قد غيَّر البلَى** **معارفَها** والسّارياتُ الهواطلُ[1]

---

[1] - الديوان ، ص59 . و ينظر ، (ب35) ، ص 85 و (ب 18) ، ص96 و (ب26) ، ص 28 و (ب 3) ، ص 104، و (ب5) ، ص142 و (ب 16) ، ص266 و (ب 1) ، ص176 .

[2] - الديوان ، ص 76 .

- **أُسائلُ عن سعدى ، و قد مرَّ بعدَنا   على عَرَصَاتِ الدّار سَبْعٌ كواملُ**

الصورة الثانية : جملة فعلية + جملة حالية أو أكثر(اسمية):

وردت في هذه الصورة الحال جملة اسمية (بمبتدإ و خبر أو منسوخة) . و قد أحصينا منها ثماني عشرة (18) جملة جاءت على هذه الصورة . و من أمثلتها :

- فعل + فاعل+ مفعول به + جملة معترضة + حال (جملة اسمية) .

- **ذكرتُ سعادا** ، فاعتَرتني صبابَةٌ ، **و تَحْتِيَ مثلُ الفحْلِ وَجْناءُ ذِعْلَبُ**[2]

جاءت الجملة الحالية في هذا المثال اسمية خبرها ظرف مقدَّم و المبتدأ مضافا مؤخرا .

الصورة الثالثة: جملة فعلية + جملة حالية× 2 (اسمية + فعلية): اجتمعت في هذه الصورة جملتان حاليتان ، أولاهما اسمية ، و ثانيتهما فعلية . و قد وردت منها جملة واحدة:

- فعل + فاعل+ جار و مجرور + مفعول به + حال (جملة اسمية) + حال (جملة فعلية).

- **عهِدتُ بها سُعْدى ، و سُعدى غريرةٌ   عَروبٌ ، تَهادى في جَوارٍ خَرائِد**[3]

الصورة الرابعة : جملة فعلية + جملة حالية (مصدرية) : و جاء عليها جملتان :

- عاطف + فعل+ فاعل + جار و مجرور + جار +حال (جملة مصدرية مجرورة).

– أَثَرْتَ الغِيَّ ، **ثُمَّ نَزَعْتَ عَنْهُ   كما حادَ الأَزَبُّ عنِ الظِّعان**[4]

تركبت الجملة الحالية في هذا المثال من "ما" المصدرية و صلتها . و تأويلها "كحَيْدِ الأَزَبِّ".

الصورة الخامسة : جملة فعلية + جملة حالية (موصولية) : ورد منها جملة واحدة :

- فعل + فاعل + مفعول به + جار +حال (جملة موصولية مجرورة).

---

[1] – الديوان ، ص 184 . و ينظر بقية الجمل في (ب 3) ، ص55 و (ب13) ، ص63 و (ب2) ، ص89 و (ب17) ، ص92 و (ب15) ، ص96 و (ب1) ، ص103 و (ب1) ، ص140 و (ب3) ، ص 145 و (ب41) ، ص153 = = و (ب 6) ، ص 196 و (ب 24) ، ص 200 و (ب 9) ، ص 208 و (ب 5) ، ص 216 و (ب 17) ، ص 220 و (ب24)، ص239 و (ب26) ، ص240 و (ب4) ، ص250 و (ب2) ، ص 260 .

[2] – الديوان ، ص 59 . و ينظر (ب 26) ، ص 49 و (ب 2) ، ص 55 و (ب 10) ، ص 60 و (ب 15) ، ص 92 و (ب5) ، ص104 و (ب35) ، ص110 و (ب6) ، ص137 و (ب2) ، ص143 و (ب11) ، ص147 و (ب2) ، ص156 و (ب11) ، ص164 و (ب3) ، ص193 و (ب27) ، ص223 و (ب13) ، ص231 و (ب1) ، ص260 و (ب1) ، ص262 .

[3] – الديوان ، ص 90.

[4] – الديوان ، ص 257 . و (ب1) ، ص 213 .

– **فَجِئْتُ عَمْراً على ما كان من أَضَم** و ما اسْتَجْرتُ بغيرِ الله من جار[1]

جاءت الحال من اسم موصول مجرور بحرف الجر ، و أسندت إليه صلته التي جاءت جملة اسمية منسوخة بـ " كان " . و تأويله : " جئتُ عمرا مأضوما ".

النمط الخامس: جملة فعلية + جملة نعتية : جاءت الجملة الفعلية المركبة في هذا النمط مكوّنة من جملة فعلية و جملة نعتية . و إذا كان النحاة يعدّون النعت من الفضلات ، فإنه و إن كان ليس طرفا في عملية الإسناد ، إلا أن المعنى المرادَ تبليغُه قد لا يتمُّ إلا به ، و منه قول النابغة:

– تجلو بقادمتيْ حمامةِ أيكة ، بَرَداً **أُسِفّ لثاتُه بالإثمد**[2]

فجملة " أُسِفّ لثاتُه بالإثمد " أدّت وظيفة النعت . و واضح أن الشاعر لا يريد وصف شدّة بياض أسنان محبوبته ، و حسب ، و إنما أراد وصف شدّة بياضها مع سواد اللثة المسفوفة بالإثمد .

وقد أحصينا من هذا النمط أربعا و ثلاثين(34) جملة ، جاءت موزعة على ثلاث(3) صور:

الصورة الأولى : جملة فعلية + نعت (جملة فعلية) : وردت على هذه الصورة ثماني عشرة (18) جملة ، و قد تعددت الجمل النعتية في بعضها . و من نماذج هذه الصورة هذا المثال :

– فعل+ فاعل(ضمير) + مفعول به(1) + ظرف +جار و مجرور+ حال + معطوف مقدّم + بدل + نعت + معطوف (محذوف) + نعت+ مفعول به(2) + مضاف إليه + نعت (جملة فعلية).

– **كتمتُكَ ليلاً بالجمومين ساهرا ،** و همّينِ : همّاً مُستَكِنّاً و ظاهرا [3]

– **أحاديثَ نفْسٍ تشتَكي ما يَريبُها** و وِرْدَ همومٍ لنْ يجِدْنَ مَصادرا

و قد قُدّم المعطوف على المفعول الثاني " و همين " ، فأصل الكلام : " كتمتك أحاديث نفس وهمين ..."[4].

---

[1] – الديوان ، ص 110 .

[2] – الديوان ، ص 97 .

[3] – الديوان ، ص 115 . ينظر بقية الجمل في : (ب 4) ، ص51 و (ب7) ، ص56 و (ب 1) ، ص68 و (ب 8) ، ص91 و (ب6 و21) ، ص94 و (ب9) ، ص101 و (ب3) ، ص110 و (ب32) ، ص151 و (ب4) ، ص235 و (ب2) ، ص250 و (ب6) ، ص263 و (ب14) ، ص265 و (ب2) ، ص192 و (ب2) ، ص264 .

[4] – ينظر ، البطليوسي، ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ،ج 1 ، ص 287 . و محمد الحضرمي ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني ، ص38 .

أما جملة النعت ، فقد وصفت المضاف إلى المفعول الثاني ، و قد وردت جملة فعلية فاعلها غير ظاهر ، و مفعولها جملة موصولية " ما يريبُها ".

الصورة الثانية : **جملة فعلية + نعت (جملة اسمية)** : وردت جملة النعت في هذه الصورة اسميّة من مبتدإ و خبر ، أو منسوخة[1]. وقد أحصينا منها إحدى عشرة (11) جملة، و من أمثلتها :

- عاطف + معطوف على فاعل + نعت + نعت (جملة اسمية)

– عفا آيَهُ ريحُ الجنوبِ مع الصَّبا **و أَسحَمُ دانٍ مُزْنُه متصوِّب**[2]

الصورة الثالثة : **جملة فعلية + نعت (جملة موصولية)** : تركبت جملة النعت في هذه الصورة من اسم موصول و صلته . و قد وردت منها خمس (5) جمل ، و منها :

- فعل + فاعل + جار و مجرور + نعت (جملة موصولية) .

– وَ **لَحِقتُ بِالنَسَبِ الَّذي عَيَّرتَني** وَ تَرَكتَ أَصلَكَ –يا يَزيدُ– ذَميما[3]

و الاسم الموصول و صلته مؤولان بمشتقّ " المعيَّر ".

النمط السادس : **جملة فعلية + جملة تعليلية** : صيغت على هذا النمط أربع (4) جمل ، توزعت على صورتين :

الصورة الأولى : **جملة فعلية + جملة تعليلية (فعلية)** : وردت عليها ثلاث جمل، و منها :

- فعل + فاعل(غير ظاهر) + جار و مجرور ×2 +مضاف إليه + نعت + جملة تعليلية (فعلية).

– **فقام لها من فوقِ جُحْرٍ مُشيّدٍ ليَقتُلَها** ، أو تُخْطِئَ الكفُّ بادِرهْ[4]

الصورة الثانية : **جملة فعلية + جملة تعليلية (اسمية)** : و قد صيغت عليها جملة واحدة:

- فعل + فاعل (غير ظاهر) + حال (جملة مصدرية) + جار و مجرور + حال + جملة تعليلية .

– تَخِفُّ الأرضُ إنْ تَفْقَدْك يوما و **تَبْقى** ما بَقيْتَ بها ثقيلا [5]

---

[1] – جاءت منسوخة بفعل ناقص ثلاث مرات ، و منسوخة بأداة نصب مرتين .

[2] – الديوان ، ص 58 . بقية الجمل: (ب 4) ، ص 58 و (ب 7) ، ص 61 و (ب 10) ، ص 62 و (ب 5) ، ص 77 و (ب19) ، ص97 و (ب3) ، ص111 و (ب20) ، ص135 و (ب11) ، ص164 و (ب1و 4) ، ص178 .

[3] – الديوان ، ص 224. و ينظر ، (ب8) ، ص208 و (ب8) ، ص225 .

[4] – الديوان ، ص 134 . و (ب1) ، ص156 و (ب32) ، ص241 .

[5] – الديوان ، ص 213 .

- **لأَنّك مَوضعُ القسْطاسِ منها** فتمنعُ جانبيها أن تميلا [1]

النمط السابع: **جملة فعلية + ظرف + مضاف إليه/ مجرور بحرف (جملة)** : ورد على هذا النمط في ديوان النابغة إحدى عشرة (11) جمل ، جاءت موزعة على خمس (5) صور :

الصورة الأولى : **جملة فعلية + ظرف + مضاف إليه (جملة فعلية)** : أحصينا من هذه الصورة (5) جمل ، و منها :

- فعل + فاعل + جار و مجرور ×2 + ظرف + مضاف إليه (جملة فعلية مؤكدة).

- **وَثِقتُ لَهُ بِالنَصرِ، إِذ قيلَ قَد غَزَت** **كَتائِبُ** مِن غَسّانَ ، غَيرُ أَشائِبِ [2]

الصورة الثانية : **جملة فعلية + ظرف + مضاف إليه (جملة اسمية)** : وردت عليها ثلاث (3) جمل ، و منها:

- فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به + ظرف + مضاف إليه (جملة اسمية منسوخة) + معطوف عليها .

- **حَبَوْتُ بِها غَسّانَ إذ كُنتُ لاحِقاً** **بِقَومي ، وَ إِذ أَعيَت عَلَيَّ مَذاهِبي** [3]

الصورة الثالثة : **جملة فعلية + ظرف + مضاف إليه (جملة مصدرية)**: ومنها جملة واحدة:

- رابط + فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه + ظرف + مضاف إليه(جملة مصدرية) .

- **فسكّنْتَ نفسي ، بعدما طار روحُها،** و ألبستَني نُعمى ، و لستُ بشاهد [4]

جاءت "ما" في هذه الجملة مصدرية ، و تأويها مع صلتها " بعد طيران روحها ".

الصورة الرابعة : **فعل + فاعل + مفعول به ×2 + جار و مجرور + مضاف إليه (جملة موصولية)**:

- و يُنْبِتُ حَوْذانا وعَوْفا مُنَوّرا **سَأُتْبِعُه من خيْرِ ما قال قائلُ** [5]

و قد حذف المفعول الثاني ، و تقديره " سأُتبعُه قولا " .

---

[1] - الديوان ، ص 213 .

[2] - الديوان ، ص 45 . و (ب4) ، ص 100 و (ب7) ، ص 146 و (ب1) ، ص181 و (ب9) ، ص225 .

[3] - الديوان ، ص 50 . و (ب7) ، ص94 .

[4] - الديوان ، ص 92 .

[5] - الديوان ، ص 190 .

الصورة الخامسة : **فعل + فاعل + حرف جر + مجرور(جملة موصولية) :**

– **تَغْدو الذئابُ على من لا كلابَ له** و تتّقي مرْبِضَ المسْتَثْفِرِ الحامي [1]

2 . **الجملة الاسميّة** : هي الجملةُ المصدّرةُ باسم [2]. و « هي تركيبٌ إسناديٌّ يتكوّن من مبتدأ تُسنَد إليه كلمةٌ ، أو أكثرُ ، تُعرف نحويا بالخبر الذي تتمُّ به الفائدةُ ، فيحسن السكوت »[3]. و قد تدخلُ عليها ، أو تُضاف إليها وحداتٌ نحويّةٌ ، فتُقيّد معناها ، أو زمنَها . و من أهمها الأفعالُ الناسخةُ (كان و أخواتها) التي تدخل عليها لتقييد الزمن فيها ؛ ذلك أن الجملةَ الاسميّةَ خاليةٌ من الزّمن ، فإذا أُريد إدخالُ معنى الزمن فيها أُدخلت عليها كان أو إحدى أخواتها ؛ لأداءِ تلك المهمة [4].

و قد لاحظ القدماءُ تلك الوظيفةَ ، فوصفها ابنُ جنّي بأنّها تدلُّ على الزمن المجرّدِ من الحدث [5]. و قال أبو البركات عمر بن مُحَمَّد العلوي (539 هـ):« اعلم أنّ هذه الأفعالَ مجرّدةٌ للزمان دون الحدث ، فاحتاجت إلى الجملة من المبتدأ و الخبر »[6].

و قد تكون الجملةُ الاسميةُ بسيطةً ، و قد تكونُ مركّبة .

2 . 1 . **الجملة الاسميّة البسيطة** : « هي الجملةُ الاسميةُ التي اكتفت بإسنادٍ واحد في تركيبها ، و جاءت عناصرُها مفردةً ، أو مركّبةً تركيباً غيرَ إسناديّ »[7].

و قد وُظّفت الجملةُ الاسميّةُ البسيطةُ في ديوان النابغة خمسا و أربعين و مائة (145) مرة ، و جاءت موزّعةً على ستة (6) أنماطٍ :

النمط الأول : **مبتدأ (معرفة) خبر (معرفة)** . تتكون الجملة الاسمية في هذا النمط من مبتدإ معرفة وخبر معرفة . و قد جاءت عليه عشرون (20) جملة ، توزّعت على أربع (4) صور:

1– الديوان ، ص 249 .

2 – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص357. و فاضل السامرائي ، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص157.

3 – مُحَمَّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص76.

4 – ينظر ، تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 130.

5 – ابن جني ، اللمع ، ص 85 .

6 - نفسه ، هامش (2) ، ص 85.

7 – مُحَمَّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص77.

الصورة الأولى : **المبتدأ (معرف بـ "ال") + خبر (معرف بالإضافة)** : صيغت على هذه الصورة خمس (5) جمل ، و منها هذا النموذج :

- عاطف + مبتدأ + خبر + مضاف إليه .

- و **البطنُ ذو عُكَنٍ** ، لطيفٌ طيُّه و النَّحْرُ تَنْفُجُه بثديٍ مُقْعَد[1]

الصورة الثانية : **مبتدأ (معرف بالإضافة) + خبر (معرف بالإضافة)**: جاء المبتدأ و الخبر في هذه الصورة معرفين بالإضافة ، و قد وردت منها خمس (5) جمل ، و منها :

- مبتدأ + مضاف إليه + خبر + مضاف إليه .

- **مَحَلَّتُهُم ذاتُ الإلَهِ** وَ دينُهُم قَويمٌ ، فَما يَرجونَ غَيرَ العَواقِبِ[2]

الصورة الثالثة : **مبتدأ (ضمير) + خبر (معرف بالإضافة)** : ورد المبتدأ ضميرا ظاهرا في هذه الصورة ، و قد جاءت عليها خمس (5) جمل ، و منها :

- مبتدأ + جار و مجرور + مضاف إليه + خبر + مضاف إليه .

- علوتَ مَعَدّا نائلا و نكايةَ ، **فأنت لِغيثِ الحمد ، أوّلُ رائد**[3]

الصورة الرابعة : **مبتدأ (اسم إشارة) + خبر (معرفة)** : ورد المبتدأ فيها اسم إشارة ، و الخبر معرف بـ "ال" أو بالإضافة . و صيغت عليها خمس (5) جمل ، و مثالها :

- مبتدأ + خبر + مضاف إليه + نعت .

- وَقَفْتُ بها القَلوصَ على اكْتِئابٍ و **ذاك تَفارُطُ الشَّوْقِ المُعَنّي**[4]

النمط الثاني : **مبتدأ (معرفة) + خبر (نكرة)** : ورد على هذا النمط اثنتان و عشرون (22) جملة ، موزعة على خمس (5) صور :

الصورة الأولى : **مبتدأ (معرف بـ"ال") + خبر (نكرة)**: و قد بنيت عليها ثلاث (3) جمل ، و منها :

- مبتدأ (معرفة) + خبر (نكرة) :

---

[1] - الديوان ، ص 95 . و ينظر (ب23) ، ص49 و (ب5) ، ص 94 و (ب24) ، ص 107 .

[2] - الديوان ، ص 49 . و (ب7) ، ص111 و (ب3) ، ص127 و (ب4) ، ص211 و (ب1) ، ص212 .

[3] - الديوان ، ص 93 . و نظائرها في: (ب15و ب 16) ، ص253 و (ب19) ، ص267 .

[4] - الديوان ، ص250 . و ينظر (ب49) ، ص88 و (ب10) ، ص116 و (ب46) ، ص153 و (ب2) ، ص174.

- بُعِثْتَ علَى البريَّةِ خَيْرَ راعٍ   فأنْتَ إمامُهم و **النّاسُ دِين**[1]

الصورة الثانية : **مبتدأ (علم) + خبر (نكرة)**: وردت عليها جملتان ، و هذه إحداهما:

- عاطف + مبتدأ + جار و مجرور+ خبر×2 .

- بكَى حارثُ الجَولان من فَقْدِ رَبِّه   **و حَورانُ منه مُوحِشٌ مُتضائلُ** [2]

الصورة الثالثة : **مبتدأ (ضمير) + خبر (نكرة)** : ورد المبتدأ في هذه الصورة ضميرا بارزا و الخبر نكرة . و قد جاء منها أربع (4) جمل ، و مثالها :

- مبتدأ + خبر + نعت (جملة فعلية) .

- **و أنتَ ربيعٌ** يُنْعِشُ النّاسَ سيبُه   و سيفٌ أُعيرتْه المنيةُ قاطع[3]

الصورة الرابعة: **مبتدأ(اسم إشارة)+ خبر(نكرة)**:صيغت عليها ثلاث (3) جمل. و مثالها:

- مبتدأ + جار و مجرور + مضاف إليه + خبر .

- مَقالةُ أنْ قد قُلْتَ : سوف أنالُه ،   و **ذلك** ، من تِلقاءِ مثلكَ ، **رائع**[4]

الصورة الخامسة : **مبتدأ (معرف بالإضافة) + خبر (نكرة)** : بُنيت على هذه الصورة عشر (10) جمل ، و تشكّلت في شكلين :

الشكل1 : مبتدأ (معرف بالإضافة) + خبر (نكرة) : في هذا الشكل جاء المبتدأ مقدما على الخبر . و صيغت عليه خمسُ (5) جمل ، و مثالها :

- مبتدأ + مضاف إليه + خبر .

- مَحَلَّتُهُم ذاتُ الإلَهِ **وَ دينُهُم**   **قَويمٌ** ، فَما يَرجونَ غَيرَ العَواقِبِ[5]

الشكل2 : خبر(نكرة) + مبتدأ (معرف بالإضافة) : في هذا الشكل تقدم الخبر على المبتدإ . و قد وردت منه خمسُ (5) جمل ، و منها :

- خبر (مقدم) + جار و مجرور + نعت (جملة فعلية) + مبتدأ + معطوف عليه :

---

[1] - الديوان ، ص267 . و (ب1) ، ص 70 و (ب2) ، ص136 .

[2] - الديوان ، ص 190 . و (ب29) ، ص109 .

[3] - الديوان ، ص169 . بقية الجمل في : (ب28) ، ص168 و (ب24) ، ص199 و (ب27) ، ص201 .

[4] - الديوان ، ص 165 . و نظيرتاها في : (ب9) ، ص45 و (ب3) ، ص162 .

[5] - الديوان ، ص 49 . و (ب1) ، ص68 و (ب12) ، ص116 و (ب7) ، ص137 و (ب13) ، ص140

- **فِداءٌ لامرئٍ** سارَتْ إليه   بعِذْرة ربِّها **عمّي و خالي**[1]

و من الطريف أن الخبر المقدّم في الجمل الأربع الأخرى جاء كلمة " فدىً " .

النمط الثالث : مبتدأ (معرفة) + خبر (شبه جملة) : ورد على هذا النمط ستَّ عشرةَ (16) جملة ، توزعت على صورتين :

الصورة الأولى : مبتدأ (معرفة) + خبر (جار و مجرور): صيغت عليها إحدى عشرة (11) جملة . و قد تشكلت في شكلين :

الشكل1 : مبتدأ (معرفة) + خبر (جار و مجرور) : تقدم المبتدأ في هذا الشكل على الخبر . و وردت منه أربع (4) جمل . و مثاله :

- مبتدأ + مضاف إليه ×2 + حال + مضاف إليه×3 + خبر (جار و مجرور) .

- **رهْطُ ابْنِ كوزٍ مُحْقبي**[2] أدراعِهم ،   **فيهم** ، و رهطُ ربيعةَ بْنِ حُذارِ[3]

الشكل2 : خبر (جار و مجرور) + مبتدأ (معرفة) : في هذا الشكل تقدّم الخبر على المبتدإ . و قد جاءت عليه سبع (7) جمل . و منها هذا المثال :

- خبر (جار و مجرور) + مبتدأ + مضاف إليه.

- يُخَبِّرُكمُ أنّه ناصحٌ و   **في نُصْحهِ ذَنَبُ العقْربِ**[4]

الصورة الثانية : مبتدأ (معرفة) + خبر (ظرف) : ورد الخبر في هذه الصورة ظرفا ، و قد بُنيت عليها خمس (5) جمل ، و تشكلت في شكلين :

الشكل1 : مبتدأ (معرفة) + خبر (ظرف) : في هذا الشكل تقدم المبتدأ على الخبر . و وردت منه ثلاث (3) جمل . و هذه إحداها :

- مبتدأ + مضاف إليه + ظرف + مضاف إليه×2 :

---

[1] – الديوان ، ص204 . و مثيلاتها في : و (ب14) ، ص92 و (ب1) ، ص191 و (ب1) ، ص192 .

[2] – وردت في الديوان "محقبو" بالرفع ، و في عاصم البطليوسي بالياء . و قال : تروى بالرفع و بالنصب (شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج1 ، ص270) و اخترنا النصب على الحال ؛ ليستقيم المعنى .

[3] – الديوان ، ص 106 . و (ب13) ، ص140 و (ب18) ، ص165 و (ب4) ، ص211 .

[4] – الديوان ، ص 66 . و ينظر ، (ب3) ، ص99 و (ب 29 و 31) ، ص 109 و (ب 1) ، ص 114 و (ب 20) ، ص188 (في هذا البيت جاء الخبر محذوفا مقدرا بشبه جملة) و (ب4) ، ص243 .

– **شُعَبُ العِلافيّاتِ بينَ فروجِهم ،** و الْمُحْصَناتُ عَوازِبُ الأطْهارِ [1]

الشكل2 : خبر (ظرف) + مبتدأ (معرفة) : تقدم في هذا الشكل الخبر على المبتدإ . و قد صيغت عليه جملتان ، و هذه إحداهما :

– خبر (ظرف) + مضاف إليه + مبتدأ + مضاف إليه .

– ولكنْ لا تُخانُ الدَّهْرَ عندي **وعند الله تَجْزِئَةُ الرّجال**[2]

النمط الرابع : **مبتدأ (نكرة) + خبر (شبه جملة)** : وردت على هذا النمط أربع عشرة (14) جملة تشكّلت في صورتين :

الصورة الأولى : **خبر (جار و مجرور) + مبتدأ (نكرة)** : ورد على هذه الصورة اثنتا عشرة (12) جملة . و مثالها :

– خبر (جار و مجرور) + مضاف إليه + مبتدأ (نكرة).

– تمخّضت المنونُ له بيوم أَنىً ، و **لكُلِّ حاملَةٍ تَمامُ** [3]

الصورة الثانية : **خبر (جار و مجرور : محذوف) + مبتدأ (نكرة)** : حُذف الخبر في هذه الصورة . و قد جاءت عليه جملتان . و هذه إحداها :

– خبر (محذوف: جار و مجرور) + مبتدأ (نكرة) + نعت .

– **خطاطيفُ** حُجْنٌ في حبالٍ متينةٍ تَمُدُّ بها أَيْدٍ إليك نَوَازع[4]

و تقدير الخبر المحذوف " لك" .

النمط الخامس : **مبتدأ (محذوف) + خبر** : ورد المبتدأ محذوفا في هذا النمط الذي صيغت عليه إحدى و أربعون (41) جملة . و قد جاء معظمها في مطالع الأبيات ؛ مما يجعلها قابلة للتأويل النحوي . و قد توزعت تلك الجمل على ثلاث (3) صور .

---

[1] – الديوان ، ص107 . و نظيرتاها في (ب28) ، ص150 و (ب4) ، ص 211 .

[2] – الديوان ، ص205 . و نظيرتها في (ب28) ، ص 108 .

[3] – الديوان ، ص 234 . و بقية الجمل في : (ب 4) ، ص44 و (ب23) ، ص49 و (ب11) ، ص62 و (ب15) ، ص106 و (ب30) ، ص109 و (ب4) ، ص113 و (ب18) ، ص205 و (ب8) ، ص230 و (ب28) ، ص240 و (ب1) ، ص261 و (ب1) ، ص249 .

[4] – الديوان ، ص168 . و (ب25) ، ص 226 .

الصورة الأولى : **مبتدأ (محذوف) + خبر (معرفة)** : بُنيتْ ثلاثَ عشْرَةَ (13) جملةً على هذه الصورة ، و مثالها :

- مبتدأ (محذوف) + خبر + مضاف إليه .

- **إحْدى بَلِيٍّ** ، و ما هامَ الفؤادُ بها إلا السِّفاهَ و إلا ذِكْرَةً حُلُما [1]

وتقدير المبتدإ المحذوف "هي". و يجوز أن تُعربَ (إحدى) بدلا من (سعاد) في البيت قبلها:

- بانتْ سُعادُ ، و أمْسى حبْلُها انجَذَما واحْتَلّت الشَّرْعَ فالأَجْزاعَ مِنْ إضَما

الصورة الثانية : **مبتدأ (محذوف) + خبر (نكرة)** : جاء المبتدأ محذوفا و الخبر نكرة في هذه الصورة ، و قد بُنيت عليها ستٌّ و عشرون (26) جملة . و منها :

- مبتدأ (محذوف) + خبر (نكرة) + نعت (جملة شرطية) .

- **قومٌ** ، إذا كثُرَ الصُّيَاحُ ، رأيتَهم وُقُراً ، غداةَ الرَّوْعِ و الإنْفار [2]

و تقدير المبتدإ المحذوف " هم " .

الصورة الثالثة : **مبتدأ (محذوف) + خبر (جار و مجرور)** : ورد منها جملتان ، و منهما:

- عاطف + خبر (جار و مجرور) + مبتدأ (محذوف) + جار و مجرور + مضاف إليه .

- و على الرُّميْثةِ ، من سُكَيْنٍ حُضَّرٌ و **على الدُّثينْةِ من بني سَيّارِ** [3]

و التقدير : " و على الدّثينةِ قومٌ من بني سيّار ".

النمط السادس : **مبتدأ + خبر (منسوخان)** : جاءت الجملة الاسمية البسيطة في ديوان النابغة منسوخة اثنتين و ثلاثين (32) مرّة ، و توزّعت على صورتين .

---

[1] - الديوان ، ص215 . و بقية الجمل في : (ب9) ، ص45 و (ب25) ، ص49 و (ب7) ، ص52 و (ب7) ، ص59 و (ب14) ، ص96 و (ب25) ، ص108 و (ب1) ، ص154 و (ب17) ، ص165 و (ب28) ، ص201 و (ب4)، ص232 و (ب4) ، ص243 و (ب2) ، ص245 .

[2] - الديوان ، ص 107 . و بقية الجمل في (ب8) ، ص52 و (ب6) ، ص55 و (ب11) ، ص62 و (ب2) ، ص68 و (ب10) ، ص95 و (ب4) ، ص103 و (ب13) ، ص105 و (ب26) ، ص108 و (ب11) ، ص95 و (ب2) ، ص103 و (ب21) ، ص107 و (ب13) ، ص147 و (ب22) ، ص149 و (ب1 و 2) ، ص154 و (ب4) ، ص156 و (ب4) ، ص162 و (ب33) ، ص169 و (ب20) ، ص206 و و (ب3) ، ص214 و (ب4) ، ص216 و (ب10) ، ص226 و (ب4) ، ص232 .

[3] - الديوان ، ص 109 . و نظيرتها في (ب2) ، ص97 .

الصورة الأولى : **فعل ناسخ + مبتدأ + خبر (منسوخان)**: ورد على هذه الصورة ثماني عشرة (18) جملة ، نسخت فيه الجملة الاسمية ب"كان" أو إحدى أخواتها. و منها :

- عاطف + فعل ناسخ + مبتدأ (غير ظاهر) + جار و مجرور ×2 + خبر .

- و ربَّ عليه اللهُ أحسنَ فضْله ، **و كان له ، على البريّة ، ناصرا** [1]

الصورة الثانية : **حرف ناسخ + مبتدأ + خبر (منسوخان)**: نُسِخت الجملة الاسمية في هذه الصورة بالأداة "كأنّ" . و قد صيغت عليها أربعَ عشرةَ (14) جملة ، و مثالها :

-أداة ناسخة + مبتدأ (ضمير) + حال + جار و مجرور + مضاف إليه ×2+ خبر + مضاف إليه + نعت(جملة) .

- **كأنّه** ، خارِجا من جنْبِ صفْحَتِهِ ، **سفّودُ شَرْبٍ** نسوهُ عند مُفتَأدِ[2]

2 . 2 . **الجملة الاسمية المركّبة** : هي الجملةُ الاسميةُ التي تضمّنت عمليّاتٍ إسناديّةً عديدةً في مستوى سياقِ بنائها النحويّ المفيدِ لعمليّةِ الإخبار»[3]. و قد وُظِّفت في ديوان النابغة سبع و سبعون (77) جملة اسميّة مركّبة ، توزّعت على أربعة (4) أنماطٍ :

النمط الأول: **مبتدأ(جملة) + خبر** : صيغت عليه أربع (4) جمل ، تشكلت في صورتين:

الصورة الأولى : **مبتدأ (جملة مصدرية) + خبر**: جاءت عليها ثلاث (3) جمل ، و منها :

- خبر (جار و مجرور) + مبتدأ (جملة مصدية) + معطوف عليها:

- وَ ناجيَةٍ عَدَّيْتُ في مَتْنِ صَحْصَحٍ **إِلَى ابْنِ الجُلاحِ ما تَروحُ و تَغْتَدي**[4]

تركّب المبتدأ من "ما" المصدرية و صلتها . و المعنى : غُدوُّها و رواحُها لابن الجُلاح .

---

[1] – الديوان ، ص 119 . و ينظر ، النسوخة ب"كان" : (ب16) ، ص92 و (ب17) ، ص134 و (ب12) ، ص147 و (ب2) ، ص159 و (ب1 و 2) ، ص211 و (ب 18) ، ص253 . و المنسوخة ب"ظل" : (ب 10) ، ص53 و (ب47) ، ص 88 . و المنسوخة ب"أضحى" : (ب 6) ، ص 78 (ب 13) ، ص 237 . و المنسوخة ب"أصبح" : (ب 8)، ص128 . و المنسوخة ب"غدا" : (ب23) ، ص222 . و المنسوخة ب"لا زال" : (ب19) ، ص119 (ب27)، ص190 . و المنسوخة ب"ما انفك" : (ب8) ، ص131 (ب36) ، ص242 .

[2] – الديوان ، ص80 . و ينظر مثيلاتها في : (ب 1 و 3) ، ص75 و (ب9) ، ص79 و (ب31) ، ص98 و (ب10) ، ص138 و (ب17) ، ص148 و (ب5) ، ص162 و (ب2) ، ص178و (ب6 و 9) ، ص236 و (ب2) ، ص245 و (ب10) ، ص252 و (ب2) ، ص255 .

[3] – محمّد خان ، لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص97.

[4] – الديوان ، ص 101 . و ينظر (ب6 و ب 7) ، ص 256 .

الصورة الثانية : **مبتدأ (جملة موصولية) + خبر**: وردت على هذه الصورة جملة واحدة :

- خبر (نكرة) + مبتدأ (جملة موصولية) :

- **فداءٌ ما تُقِلُّ النَّعْلُ منِّي** إلى أَعْلى الذُّؤابَة للْهُمام [1]

جاء المبتدأ مركبا من اسم الموصول "ما" و صلته " تُقِلُّ النَّعْلُ " و وسّعت بأشباه جمل . و المعنى : أن الشاعر كلّه من رجليه إلى أعلى رأسه فداءٌ للنعمان .

النمط الثاني :**مبتدأ + خبر (جملة)** : ورد من هذا النمط في ديوان النابغة ثمان و خمسون (58) جملة ، جاءت موزّعة على سبع (7) صور .

الصورة الأولى : **مبتدأ (معرفة) + خبر (جملة فعلية)**: صيغت على هذه الصورة تسعٌ و عشرون (29) جملة توزعت على أربعة (4) أشكال :

الشكل1 : مبتدأ(معرف بـ"ال") + خبر (جملة فعلية) : جاءت عليه عشر (10) جمل ، و منها:

- مبتدأ + جار و مجرور (جملة موصولية) + خبر (جملة فعلية) :

- **و اليأسُ ممّا فاتَ يُعْقِبُ راحةً** و لرُبّ مُطْمِعةٍ تكون ذُباحا [2]

الشكل2: مبتدأ (معرف بالإضافة) + خبر (جملة فعلية) : صيغت عليه سبع (7) جمل ، و مثالها :

- مبتدأ + مضاف إليه + خبر (جملة فعلية مؤكّدة) :

- المرءُ يَأْمُلُ أَن يَعيشَ وَ **طولُ عَيشٍ قَد يَضُرُّه**[3]

الشكل3: مبتدأ(ضمير) + خبر (جملة فعلية) : و قد وردت منه إحدى عشرة (11) جملة، ومنها:

- مبتدأ + خبر (جملة فعلية) + ظرف + مضاف إليه :

- فَهُم يَتَساقَوْنَ المَنِيَّةَ بَينَهُم ، بِأَيديهِمُ بيضٌ رِقاقُ المَضارِبِ[4]

وقد ورد المبتدأ ضمير جماعة الغائبين "هم" في كل جمل هذا الشكل .

---

[1] - الديوان ، ص238 .

[2] - الديوان ، ص 73 . و مثيلاتها في : (ب 10 و 12) ، ص95 و (ب22 و 23) ، ص107 و (ب 1) ، ص148 و (ب1) ، ص156 و (ب2 و 3) ، ص194 و (ب1) ، ص212 و (ب9) ، ص146 .

[3] - الديوان ، ص 156 . و بقية الجمل في (ب27) ، ص108 و (ب1) ، ص154 و (ب10) ، ص164 و (ب34 و 35) ، ص242 و (ب1) ، ص247 .

[4] - الديوان ، ص 47 . و ينظر بقية الجمل في : و (ب 5) ، ص 115 و (ب 4) ، ص 127 و (ب 8) ، ص 128 و (ب10) ، ص129 و (ب3) ، ص160 و (ب3) ، ص191 و (ب16 و 18 و 19) ، ص253 .

الشكل4 : مبتدأ (اسم إشارة) + خبر (جملة فعلية) : و قد صيغت عليه جملة واحدة :
- مبتدأ + خبر (جملة فعلية) :
- **فتلك تُبْلِغُني النعمانَ** ، إنّ له فضْلاً على النّاس في الأدنى و في البَعد [1]

الصورة الثانية : **مبتدأ (نكرة) + خبر (جملة فعلية)** : جاء المبتدأ في هذه الصورة نكرة . و قد أحصينا منها ثماني (8) جمل جاء المبتدأ فيها مجرورا لفظا بـ "واو ربّ " ، و منها :
- حرف جر زائد + مبتدأ + خبر(1:جملة فعلية) + خبر (2 :جملة فعلية) + جار ومجرور:
- **وَ صَدرٍ أَراحَ اللَيلُ عازِبَ هَمِّهِ تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ مِن كُلِّ جانِبِ**[2]

الصورة الثالثة : **مبتدأ (معرفة) + خبر(جملة اسمية)** : ورد من هذه الصورة جملتان :

الشكل1 : مبتدأ (معرف بالإضافة) + خبر(جملة اسمية) : ورد فيه المبتدأ ظاهرا .
- مبتدأ + مضاف إليه + ظرف + جار و مجرور + خبر (جملة اسمية):
- فلا تَبْعَدنْ إنَّ المنيةَ موعدٌ **وكلُّ امرئٍ يوما به الحالُ زائلُ**[3]

الشكل2 : مبتدأ (محذوف) + خبر (جملة اسمية) : حُذف المبتدأ في هذا الشكل .
- مبتدأ (محذوف) + خبر (جملة اسمية):
- تَعَلَّمْ أَنَّهُ لا طَيرَ إِلّا عَلى مُتَطَيِّرٍ وَ **هوَ الثُبورُ**[4]

و تقدير المحذوف : " و **التطيُّرُ** هوَ الثُبورُ".

الصورة الرابعة : **ناسخ + مبتدأ + خبر (جملة)** : وردت فيها الجملة الاسمية المركبة منسوخة بفعل أو أداة . و قد صيغت عليها عشر (10) جمل ظهرت في أربعة (4) أشكال.

الشكل1:- فعل ناسخ + مبتدأ + خبر (جملة فعلية) : و قد صيغت عليه خمس (5) جمل ، منها :
- فعل ناسخ + مبتدأ (غير ظاهر) + خبر (جملة فعلية) + حال :
- **فظلّ يعجِمُ أعلى الرّوْق ، مُنقبضا،** في حالكِ اللّونِ صَدْقٍ غيرِ ذي أوَدِ[5]

---

[1] - الديوان ، ص 81 .

[2] - الديوان ، ص 44 . و ينظر مثيلاتها في (ب 5 و 7 و 8) ، ص 101 و (ب 24 و 25) ، ص149 و (ب 3) ، ص178 و (ب8) ، ص196 و (ب4) ، ص222 و (ب25) ، ص226.

[3] - الديوان ، ص189 .

[4] - الديوان ، ص 156.

[5] - الديوان ، ص 81 . و ينظر و (ب6) ، ص78 و (ب14) ، ص80 .

و يُلحق بهذا الشكل جملتان نسختا بفعل مقاربة " كاد " ، و هذه إحداهما :

- فعل مقاربة + مبتدأ (غير ظاهر) + خبر (جملة فعلية) + معطوف :

- **كادتْ تُساقِطُني رَحْلي و مِيثَرَتي** بذي المِجازِ ولم تُحْسِسْ به نَعَما[1]

الشكل2 : فعل ناسخ + مبتدأ + خبر (جملة اسمية) : وردت منه جملة واحدة :

- فعل ناسخ + مبتدأ + مضاف إليه + خبر (جملة اسمية) :

– فعمّا قليل ثمَّ جاشَ نعيُّه **فباتَ نديُّ الْقوْم ، و هْوَ ينوح**[2]

الشكل3 : – فعل ناسخ + مبتدأ + خبر (جملة موصولية) : و صيغت عليه جملة واحدة :

- يَوما حَليمَةَ كانا مِن قَديمِهِمُ وَ عَينُ باغٍ ، **فَكانَ الأَمرُ ما اِئتَمَرا**[3]

الشكل4: حرف ناسخ + مبتدأ + خبر (جملة فعلية) : نسخت الجملة الاسمية المركبة في هذا الشكل بالأداة " كأنّ " . و قد وردت منه ثلاث (3) جمل ، و هذه إحداها :

- حرف ناسخ + مبتدأ + عاطف + معطوف عليه + خبر (جملة فعلية) :

- **كأنّ قَتودي و النُّسوعَ جرى بها** **مصَكٌّ** يُباري الجَوْنَ جأْبٌ مُعَقرَب[4]

الصورة الخامسة : مبتدأ + خبر (جملة اسمية منسوخة) : أحصينا من هذه الصورة ستَّ (6) جمل ، ظهرت في شكلين :

الشكل1 : مبتدأ + خبر (جملة اسمية منسوخة بفعل) : و صيغت عليه أربع (4) جمل، و منها :

- مبتدأ + مضاف إليه +خبر (فعل ناسخ + مبتدأ + خبر (شبه جملة)):

- **يَوما حَليمَةَ كانا مِن قَديمِهِمُ** وَ عَينُ باغٍ ، فَكانَ الأَمرُ ما اِئتَمَرا[5]

الشكل2 : مبتدأ + خبر (جملة اسمية منسوخة بحرف) : وردت عليه جملتان ، و منهما :

- عاطف + مبتدأ + خبر (أداة نصب + مبتدأ + خبر + مضاف إليه) .

---

[1]- الديوان ، ص219 . و (ب37) ، ص 99 .

[2] – الديوان ، ص 74 .

[3] – الديوان ، ص155 .

[4] – الديوان ، ص 59 ." القتود: أعواد الرّحل. النسوع: سير من الجلد يُشدّ به الرّحل . مصك : حمار وحشيّ قوي " . و ينظر مثيلتاها في : (ب6) ، ص185 و (ب11) ، ص264 .

[5] – الديوان ، ص 155 . و بقية الجمل في (ب7) ، ص 73 و (ب 1) ، ص 155 و (ب 2) ، ص 159 و (ب 4) ، ص213 .

- و **هُنَّ كأنهُنَّ نِعاجُ رَمْلٍ** يُسَوِّينَ الذُّيولَ على الخِدَام [1]

الصورة السادسة : **مبتدأ + خبر (جملة موصولية)** : جاء الخبر في هذه الصورة مركبا من اسم موصول و صلته . و قد صيغت على هذه الصورة جملتان ، و منهما قوله :

- مبتدأ + خبر + فعل + فاعل (غير ظاهر) + جار و مجرور .

- أَتاني -أَبَيْتَ اللّعْنَ- أَنَّكَ لمتَني وَ **تِلكَ الَّتي أُهتَمُّ مِنها وَأَنْصَبُ**[2]

الصورة السابعة : **مبتدأ + خبر (جملة مصدرية)** : ورد الخبر فيها مكوّنا من حرف مصدري و صلته :

- مبتدأ + مضاف إليه + خبر (أداة نصب و مصدر + مبتدأ + مضاف إليه + خبر) .

- **قَذاها أنّ شاربَها بخيلٌ** يُحاسبُ نفسه بكم اشْتَراها [3]

و تقدير المبتدأ " بُخلُ شاربِها " .

النمط الثالث : **جملة شرطية** :

نصّ النحاةُ على أنّ أدواتِ الشرطِ لا يأتي بعدها إلاّ فعل [4] . و إذا جاء بعدها اسمٌ لم يعدّوه مبتدأ، و هو عند البصريين فاعلٌ لفعلٍ محذوفٍ يُفسّره الفعل المذكور، فمثلا في قوله تعالى: ﴿إِذَا السَّمَاءُ انشَقَّتْ ﴾[5] تقديره : إذا انشقّت السّماءُ انشقّت[6]. أما الكوفيون فيعربون الاسم بعدها فاعلا فاعلا مقدّما ؛ لأنهم يجيزون تقديمَ الفعل على الفاعل[7].

و واضحٌ أنّ علّةَ منعِهم أن يأتيَ بعد أدواتِ الشرطِ اسمٌ هو أنّهم يعدّون "إنْ " الأصلَ في الجزاء ، و "إنْ" تجزم فعلين ؛ و من ثمّ لا يستقيم أن يأتيَ بعدها اسم . و لئن كان ذلك مفهوما بالنسبةِ لأدواتِ الشرط الجازمةِ ، فإنّه غيرُ مفهومٍ بالنسبةِ لأدواتِ الشرطِ غيرِ الجازمة ، اللّهمّ إلاّ إرادةَ

---

[1] - الديوان ، ص241 .

[2] - الديوان ، ص 54 . و (ب14) ، ص165 .

[3] - الديوان ، ص268 .

[4] - سيبويه ، الكتاب ، ج3 ، ص112. و المبرد ، المقتضب ، ج2 ، ص75. وابن يعيش ، شرح المفصل ، ج4، ص94.

[5] - الانشقاق/ 1.

[6] - ينظر سيبويه ، الكتاب ، ج 3 ، ص 113 – 114 . و المبرد ، المقتضب ، ج 2 ، ص 72. و ص 75 - 76 . و ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص 359 .و شرح ابن عقيل ، ج2 ، ص81.

[7] - ينظر، ابن الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحق مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع، القاهرة ،(د ط) ، 2009 ، المسألة85 ،ج2 ، ص156 . و ابن هشام، مغني اللبيب ، ص361.

اطّرادِ قواعدِ هذا الأسلوبِ . و يظهر ذلك من قولِ ابن يعيش في "إذا ": « و لِما تضمّنته من معنى الجزاء لم يقع بعدها إلا الفعل... فإذا وقع الاسمُ بعدها مرفوعا، فعلى تقديرِ فعلٍ قبلَه...»[1] .

و الظاهرُ أنّ سيبويه كان يُميّز بين الاسمِ الواقعِ بعد أداةِ الشرطِ العاملةِ ، و الاسم الواقعِ بعد غيرِ العاملة ، فهو يُجيزُ الرّفعَ على الابتداءِ بعد "إذا " مع التقبيح ؛ إذ يقول في معرض حديثه عن "حيث" و "إذا" في باب ما ينصب في الألف : « ويقبُح إن ابتدأت الاسمَ بعدهما إذا كان بعده الفعل... و الرفعُ بعدهما جائزٌ ؛ لأنك قد تبتدئ بعدهما » [2] . فظاهر كلام سيبويه أنّه يجوزُ إعرابُ الاسمِ بعد "إذا" مبتدأ .

و قد ذهب أبو الحسنِ الأخفشُ (215هـ) إلى أنّ الاسمَ بعد أدواتِ الشرطِ مبتدأ[3].

ونحن في بحثنا هذا سنعدُّ الجملَ التي جاء فيها اسمٌ بعد أداةِ الشرطِ جملاً اسميّة ، مبتعدين عن التأويلِ الذي تفرضُه الصّناعةُ النّحويّةُ المبنيّةُ على نظريّةِ العامل ، و يرفضه منطق اللغة .

فإذا كان النحاةُ يرون أنّ أصل :(إذا السماء انشقّت) هو (إذا انشقّت السّماءُ انشقّت) ، فإن ذلك التأويل، و إن كان يجعلُ القواعد في باب الشرطِ مطّردةً، إلاّ أنّه يُشوّه المعنى شرَّ تشويه ؛ فتقديمُ الاسمِ في الآيةِ السابقةِ كان لإفادةِ التهويلِ ، و قد يكون لإفادةِ معانيَ أخرى [4] ، لكنّ النحاةَ كانوا حريصين على اطّرادِ القاعدةِ أكثرَ من حرصهم على المعنى .

و قد جاءت الجملة الاسمية المركبة جملة شرطية خمس عشرة (15) مرة ، جاءت موزعة على ثلاث (3) صور .

الصورة الأولى : **جملة شرطية ذات مبتدأ (اسم شرط)**: و قد وردت منها ثلاث (3) جمل ، و منها :

- اسم شرط (مبتدأ) + جملة الشرط (فعلية) + جملة الجواب (فعلية) :

— و من يتربّص الحَدَثانَ ، تَنْزلْ بمولاه عَوانٌ غيرُ بِكْر [5]

---

[1] – ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 4 ، ص96.

[2] – سيبويه ، الكتاب ، ج 1 ، ص107.

[3] – ابن الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، المسألة 85 ،ج2 ، ص156 . و الرماني ، معاني الحروف ، ص50.

[4] – ينظر ، فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج 4 ، ص 102 إلى 104.

[5] – الديوان ، ص 126 . و (ب4) ، ص 182 و (ب11 ، ص204.

جاءت الجملة الشرطية في هذه الصورة مصدّرة باسم شرط (مبتدأ) و جملة الشرط و جملة الجواب سدّتا مسدّ الخبر ، فالشرطُ في مجموعِ الجملتين ، لا في كلِّ واحدةٍ على الانفراد ، و لا في واحدةٍ دون الأخرى[1].

الصورة الثانية : **حرف شرط + جملة شرطية + جملة جواب الشرط** : وردت على هذه الصورة تسع (9) جمل ، توزّعت على ثلاثة أشكال :

الشكل1 : حرف شرط + مبتدأ + جملة الشرط(فعلية) + جملة جواب الشرط(فعلية) : جاءت على هذا الشكل ثلاث (3) جمل . و منها :

- حرف شرط + مبتدأ + جملة الشرط (فعلية منفية) + جملة جواب الشرط(فعلية) :

- **إذا المَرءُ لَم يَطلُب مَعاشاً** لِنَفسِهِ **شَكا الفَقرَ** أَو لامَ الصَديقَ فَأَكثَرا[2]

الشكل2 : جملة جواب الشرط + أداة الشرط + جملة الشرط : و قد ورد منه جملتان ، و منهما :

- **لا يَبْرِمونَ إذا ما الأُفْقُ جَلَّلَه بَرْدُ الشِّتاءِ منَ الإمْحالِ كالأَدَم**[3]

الشكل3 : حرف شرط + جملة الشرط (اسمية منسوخة) + جملة جواب الشرط : و قد وردت على هذا الشكل أربع (4) جمل . و منها :

- حرف شرط + فعل ناسخ + مبتدأ (غير ظاهر) + خبر + رابط + مبتدأ(غير ظاهر) + خبر + نعت(جملة فعلية).

- **فَإن أَكُ مَظلوماً ، فَعَبدٌ ظَلَمتَهُ** وَ إنْ تَكُ ذا عُتبى، فَمِثلُكَ يُعتِبُ[4]

الصورة الثالثة : **أداة امتناع لوجود+ جملة شرط (اسمية)+ جملة جواب الشرط (فعلية/ اسمية منسوخة)**: و قد صيغت عليها ثلاث (3) جمل ، و جاءت اسمية منسوخة في اثنتين، و منها:

-أداة امتناع لوجود+ مبتدأ+ مضاف إليه+ خبر محذوف+ فعل ناسخ + مبتدأ + خبر(جملة فعلية):

- و **لولا أبو الشّقراءِ ، ما زال ماتحٌ يُعالِجُ خُطّافا** بإحدى الجَرائر[5]

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص235.

[2] – الديوان ، ص 157 . و نظيرتاها في (ب27) ، ص 150 و (ب38) ، ص152 .

[3] – الديوان ، ص 231 . و (ب8) ، ص 217 و قد تقدّم فيها جواب الشرط .

[4] – الديوان ، ص56 . و ينظر (ب6) ، ص131 و (ب5) ، ص174 و قد تقدّم فيهما جواب الشرط .

[5] – الديوان ، ص 112 . و (ب9) ، ص138 و (ب5) ، ص225 .

و معنى البيت : لولا النعمان بن الجلاح أطلق سراح أسرانا لبقيوا يمتحون الماء ، و يسقون من أسروهم .

و من دراستنا الجملة الاسمية المثبتة في ديوان النابغة يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية :

1 . سيطرة الجملة الاسمية البسيطة محذوفة المبتدأ على بقية أنماط الجملة الاسمية البسيطة ، حيث بلغت نسبة 28.27 % من مجموع الجمل البسيطة ، إلا أنّ الملاحظ أن معظمها قد ورد في مطالع الأبيات ؛ ممّا يجعلها قابلة للتأويل النحوي ، فيجوز لنا مثلا تقدير مبتدإ و يجوز إعراب الخبر بدلا من اسم في البيت قبله .

2 . ورود الجملة الاسمية البسيطة منسوخة بنسبة 22.06 % من مجموع الجمل البسيطة . و هي نسبة معتبرة تجاوزت الخمس .

3 . هيمنة الجملة الاسمية ذات الخبر جملة على بقية أنماط الجملة الاسمية المركبة ، بحيث وردت بنسبة 73.41 % .

المطلب الثاني
الجملة الخبرية المنفية.

الجملة الخبرية المنفية : « هي الجملةُ الفعليةُ أو الاسميةُ التي تقدّ متها أداةٌ نافيةٌ ؛ لسلبِ مضمونِ علاقةِ الإسنادِ بين طرفيها حسب أغراضِ الكلام ، و ما يقتضيه المقام »[1].

و الجملةُ المنفيّةُ جملةٌ محوّلةٌ ، لا أساسيّة ؛ إذ انتفى شرطُ الإثباتِ فيها [2]. و النفيُ نظيرُ الإثباتِ ؛ لأن الخبرَ إمّا مثبتٌ ، و إمّا منفيّ [3].

و قد وصفنا الجملةَ الخبريّةَ المنفيّةَ في ديوان النابغة على أساسِ وجودِ أداةِ النّفي في الجملةِ الخبريّةِ المستقلّةِ نحويا ؛ لأن الأداة قرينةٌ لفظيّةٌ دخل بموجبها معنى النّفيِ على الجملةِ بعد أن كانت مُثبَتة . و لذا لن ندرسَ الجملَ المنفيةَ التي تكون فرعا في جملةٍ مركّبة .

و أدواتُ النّفي في اللغةِ العربيّةِ متعدّدةٌ نجدها موزّعةً في كتبِ النحوِ على أبوابٍ شتّى ؛ ذلك أنّ النحاةَ لم يُراعوا المعنى ، و إنّما راعوا العمل . و تلك الأدواتُ هي : لم ، و لمّا ، و لن ، و ليس ، و ما ، و إنْ ، و لا ، و لاتَ ، و غيرها [4]. و من هذه الأدوات ما هو مختصٌّ بالجملةِ الفعلية ، و منها ما هو مختصٌّ بالجملةِ الاسمية ، و منها ما هو مُشتَرك .

و قد وردت الجملةُ الخبريّةُ المنفيّةُ في ديوان النابغة خمسا و تسعين و مائة (195) مرة ، إلا أنها لم ترد مستقلةً إلا أربعا و خمسين (54) مرة ، وظّفت فيها أربعُ (4) أدوات ، هي : "لا" و " ما " و "لم " و " ليس " . و قد جاءت موزعة على ستّة (6) أنماط :

النمط الأول : **لا + جملة فعلية** : اعتمد هذا النمط على الأداة " لا " التي يعدّها النحاة أقدمَ حروفِ النفي في العربيّة [5]. و يُنفى بها المفردُ ، و الجملة الاسمية و الفعليّة [6].

و قد وردت على هذا النمط أربع عشرة (14) جملة ظهرت في صورتين :

---

[1] – محمّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، ص121

[2] – شروط الجملةِ الأساسيّةِ : أن تكون خبريةً ، مثبتة ،بسيطةً ، تامّةً ، فعلها مبني للمعلوم إن كانت فعلية . ينظر ، محمود أحمد نحلة مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، ص 26.

[3] – السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 81. والزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص543. و محمّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص227.

[4] – فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج4 ، ص 189 و ما بعدها .

[5] – فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج4 ، ص204.

[6] – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص 233.

الصورة الأولى : **لا + جملة فعلية (مضارعيّة)** : و المضارعُ إذا نُفي بـ "لا" ، أريدَ به نفيُ الدّوامِ ، أو الحال[1] ، كما في قوله تعالى :﴿ لاَ أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ﴾[2].

و قد وظفت الجملة الفعلية المضارعية منفيةً بـ"لا" في اثنتي عشرة (12) جملة . و تشكلت في شكلين :

الشكل1 : لا + فعل مضارع + فاعل + مفعول به : وقد صيغت عليه تسع (9) جمل ، و مثاله :

- حرف استئناف + لا + فعل مضارع + فاعل(غير ظاهر) + جار و مجرور + مفعول به :

- يأبى البلاءُ ، **فلا نَبْغي بهم بدَلا** و لا نُريد خَلاءً بعْدَ إحْكَام [3]

الشكل2 : لا + فعل مضارع + فاعل + مفعولان : بُنيت عليه ثلاث (3) جمل ، و منها :

- لا + فعل مضارع + فاعل (ضمير) + مفعول به(1) + مفعول به (2 : جملة اسمية منسوخة):

- وَ **لا يَحسَبونَ الخَيرَ لا شَرَّ بَعدَهُ** وَ لا يَحسِبونَ الشَرَّ ضَرْبَةَ لازِبِ [4]

الصورة الثانية : **لا + جملة فعلية (ماضوية)** : نُفي الماضي في هذه الصورة بـ " لا " ، فكانت بمعنى "لم"[5]، كما في قوله تعالى :﴿ فَلاَ صَدَّقَ وَلاَ صَلَّى﴾[6]. أي:لم يُصدِّقْ ، و لم يُصَلِّ.

و قد وردت الجملة الفعلية الماضوية منفيةً بـ"لا" في جملتين جاء فعلاهما متعدّيين إلى مفعول واحد . و هذه إحدى الجملتين :

- لا + فعل + تأنيث + مفعول به + مضاف إليه + جار و مجرور + فاعل + مضاف إليه :

- ما قلتُ من سيّءٍ ممّا أُتيتَ به ، إذاً **فلا رفعتْ سوطي إليَّ يدي** [7]

و قد أفاد النفي الدّعاء في هذه الجملة ، فهو يدعو على نفسه بأن تُشلَّ يمينُه إن كان قد قال الكلام السيئ الذي دسّه عليه أعداؤه لدى الملك .

والملاحظ أن الجملة الفعلية المنفية بلا قد جاءت كل أفعالها متعدية إلى مفعول أو مفعولين.

---

[1] - الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص1139.

[2] - الكافرون / 2.

[3] - الديوان ، ص 229 . و بقية جمل الصورة في : (ب21) ، ص82 و (ب13) ، ص187 و (ب2 و 5) ، ص207 و (ب9) ، ص208 و (ب1) ، ص210 .

[4] - الديوان ، ص 50 . و (ب28) ، ص 50 و (ب21) ، ص 80 .

[5] - ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص237 . و الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص 1141.

[6] - القيامة / 31 .

[7] - الديوان ، ص 86 . و (ب7) ، ص 256 .

النمط الثاني: ما + جملة فعلية : نُفيت الجملة الفعلية في هذا النمط بالأداة "ما".

و هي أداةٌ مشتَرَكةٌ ، تنفي الجملَ الاسميّةَ و الفعلية .

و قد ورد من هذا النمط تسع (9) جمل توزعت على صورتين:

الصورة الأولى : ما + جملة فعلية (ماضوية) : دخلت "ما" على الماضي ، فكانت بمعنى "لم " [1] . و قد وردت عليها ستّ (6) جمل تشكّلت في شكلين :

الشكل1 : ما + فعل ماض + فاعل : و قد جاء الفعل الماضي في هذا الشكل لازما .

و قد وردت عليه ثلاث (3) جمل ، و منها :

- ما + فعل ماض + فاعل .

– فَقَبْلَكَ ما شُتِمْتُ و قاذَعوني ، **فَما نَزُرَ الكَلامُ** و لا شَجَاني[2]

الشكل2 : ما + فعل ماض + فاعل + مفعول به : جاء الفعل الماضي في هذا الشكل متعدّيا إلى مفعول واحد . و قد صيغت عليه ثلاث (3) جمل ، و منها :

- ما + فعل ماض + فاعل(ضمير) + مفعول به + مضاف إليه :

- أرأيتَ يومَ عكاظَ حين لقيتني تحت العجاجِ **فما شققْتَ غباري** [3]

الصورة الثانية : ما + جملة فعلية (مضارعيّة) : في هذه الصورة دخلت "ما" على المضارع ، فخلّصته للحال . قال سيبويه :« وإذا قال : " هو يفعل"، أي هو في حال فعْلٍ فإن نفيَه "ما يفعل" ، وإذا قال : "هو يفعل" ، ولم يكن الفعلُ واقعاً فنفيُه "لا يفعل" »[4].

و قد وردت على هذه الصورة ثلاث (3) جمل ، تشكلت في شكلين :

الشكل1 : ما + فعل مضارع + فاعل : و صيغت عليه جملة واحدة :

- ما + فعل مضارع + فاعل (غير ظاهر) :

- نكونُ رَعِيّةً ما دُمْتَ حيّاً و نَهْبًا بعْدَ موتِكَ ، **ما نكون** [5]

و قد جاءت " كان " تامة بمعنى الوجود في هذه الجملة ، فاحتاجت إلى فاعل .

---

[1] - الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص1172.

[2] - الديوان ، ص 256 . و (ب6) ، ص193 و (ب17) ، ص266 .

[3] - الديوان ، ص 105 . و (ب5) ، ص52 و (ب8) ، ص193 .

[4] - سيبويه ، الكتاب ، ج3 ، ص117.

[5] - الديوان ، ص 267 .

الشكل2 : ما + فعل مضارع + فاعل + مفعول به : وردت منه جملتان ، و هذه إحداهما :

– ما + فعل مضارع + فاعل (ضمير) + مفعول به + مضاف إليه :

– مَحَلَّتُهُم ذاتُ الإِلَهِ وَدينُهُم قَويمٌ ، **فَما يَرجونَ غَيرَ العَواقِبِ**[1]

النمط الثالث : لم + جملة فعلية : اعتمد هذا النمط على الأداة "لم" المختصة بالدخول على المضارع ، فتجزمه و تنفيه و تقلب دلالته من الحال أو الاستقبال إلى الدلالة على الماضي ؛ و لذلك وُصفت بأنها أداة جزم و نفي و قلب [2].

و قد وظف هذا النمط ثماني (8) مرات ، و جاء على صورة واحدة : **لم + جملة فعلية (مضارعيّة)** : و مثالها قوله :

–لم + فعل + مفعول به(1) + فاعل (غير ظاهر) + جار و مجرور + مضاف إليه + مفعول به(2): جملة فعلية) :

– كَفِعلِكَ في قَومٍ أَراكَ اِصطَنَعتَهُم **فَلَم تَرَهُم في شُكرِ ذَلِكَ أَذنَبوا**[3]

النمط الرابع : لا + جملة اسمية : اعتمد هذا النمط على الأداة " لا " . و « هي إذا دخلت على الجملِ الاسميّةِ كان نفيُها للحال عند الإطلاق ، و إذا قُيِّدت كانت بحسبِ القيد »[4].

و قد وردت من هذا النمط في ديوان النابغة عشر (10) جمل ، توزّعت على صورتين :

الصورة الأولى : لا (عاملة عمل إن) + جملة اسمية : جاءت "لا" في هذه الصورة نافية للجنس . و قد ورد منها ستُّ (6) جمل . و مثالها :

– لا (نافية للجنس) + مبتدأ + خبر (جار و مجرور) + جار و مجرور + مضاف إليه .

– **لا خيرَ في عزْمٍ بغيرِ رويَّةٍ** و الشّكُّ وهْنٌ إنْ نَويْتَ سَراحا[5]

الصورة الثانية : لا (غير عاملة) + جملة اسمية : وردت على هذه الصورة أربع (4) جمل ، و قد تشكلت في شكلين :

---

[1] – الديوان ، ص 49 . و (ب1) ، ص 143 .

[2] – ينظر ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص 269 .

[3] – الديوان ، ص 56 . و بقية الجمل في (ب 2) ، ص74 و (ب49) ، ص88 و (ب24 و 25) ، ص98 و (ب4) ، ص126 و (ب19) ، ص167 .

[4] – فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج4 ، ص191.

[5] – الديوان ، ص 73 . بقية الجمل في (ب18) ، ص81 و (ب42) ، ص87 و (ب6) ، ص245 .

أما في الشكل الأول ، فقد بطل عملُها ؛ لأنها تكررت [1] و ذلك في قوله :

- **لا واردٌ منها يجوزُ لَمصدَرٍ عنها ، ولا صَدِرٌ يَجوزُ لمورِد** [2]

و يجوز أن تُعَدَّ عاملة عمل "ليس" ؛ لأن الخبر جاء جملة فعلية يمكن تأويله بمفرد : " لا واردٌ منها جائزاً لمصدر عنها " .

و أما بطلان عملها في الشكل الثاني ، فراجع إلى أن اسمها جاء معرفة [3]، و ذلك في قوله :

- أبى اللهُ إلا عدلَه ووفاءَه **فلا النُّكْرُ معروفٌ و لا العُرْفُ ضائعُ** [4]

النمط الخامس: ما + جملة اسمية : نُفيت الجملة الاسمية في هذا النمط بـ "ما" . و "ما" إذا دخلت على الجملِ الاسميّةِ ، عملت عمل "ليس" في لغةِ الحجاز[5].

و قد أحصينا من هذا النمط سبع(7) جمل ، توزعت على صورتين :

الصورة الأولى : ما + مبتدأ + خبر (جار و مجرور) : صيغت على هذه الصورة ستُّ (6) جمل ، و منها :

- ما + خبر (جار و مجرور) + مبتدأ :

- **وَ ما بِحِصْنٍ نُعاسٌ ، إذ تُؤَرِّقُهُ** أَصواتُ حَيٍّ عَلى الأَمرارِ مَحروبِ[6]

و قد تقدّم الخبر في هذه الجملة ، أما في نظائرها فقد حفظت الرتبة .

الصورة الثانية : ما + مبتدأ (مجرور لفظا) + خبر: و قد وردت عليها جملة واحدة :

- ما + خبر (جار و مجرور) + مبتدأ (مجرور لفظا) :

- وَقَفْتُ فيها أُصَيلانًا أُسائلها ، عيّت جوابا ، **و ما بالرّبع من أحد**[7]

و قد جُرّ المبتدأ بـ "من " الزائدة التي أفادت توكيد نفي الوجود .

---

[1] - ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص 234 .

[2] - الديوان ، ص 99 .

[3] - ينظر في شروط عمل "لا" ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص233 و ما بعدها .

[4] - الديوان ، ص 170 .

[5] - ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص293 . و الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص1172 .

[6] - الديوان ، ص53. و بقية الجمل في (ب45 و 48) ، ص87 و (ب1) ، ص156 و (ب4) ، ص157 و (ب16) ، ص165 و (ب7) ، ص172 .

[7] - الديوان ، ص 76 .

النمط السادس : **ليس + جملة اسمية** : اعتمد هذا النمط على الأداة "ليس" المختصة بالدخول على الجملة الاسمية ، حيث يعدّها النحاة فعلا ناقصا .

و قد صيغت على هذا النمط ستٌّ (6) جمل توزّعت على ثلاث (3) صور :

الصورة الأولى : **ليس + جملة اسمية (مبتدأ + خبر مفرد)** : و قد صيغت على هذه الصورة جملة واحدة :

- ليس + مبتدأ + مضاف إليه + خبر + مضاف إليه (جملة موصولية) :

- يُنْبِئْكِ ذو عِرْضِهم عنّي وعَالِمُهم و **ليسَ جاهلُ شيءٍ مثْلَ من عَلِما**

الصورة الثانية: **ليس+ جملة اسمية(مبتدأ+ خبر: جملة فعلية)**: جاءت عليها جملة واحدة:

- ليس + تأنيث + مبتدأ (غير ظاهر) + (خبر جملة فعلية) :

- **ليْستْ ترى حوْلَها إلْفاً** ، و راكِبُها نشْوانُ ، في جَوَّةِ الباغوثِ ، مخْمورُ [1]

الصورة الثالثة : **ليس + جملة اسمية (مبتدأ + خبر: شبه جملة)** : وردت على هذه الصورة أربع (4) جمل تشكّلت في شكلين :

الشكل1 : ليس + جملة اسمية (مبتدأ + خبر : جار و مجرور) : و قد صيغت عليه ثلاث (3) جمل ، و منها :

- ليس + مبتدأ(ضمير) + جار و مجرور + نعت (جملة فعلية) + خبر (جار و مجرور) :

- و كنتُ امرأً لا أمدحُ الدّهرَ سوقةً ، **فلستُ على خيرٍ أتاك بحاسد** [2]

الشكل2 : ليس + جملة اسمية (مبتدأ + خبر : ظرف) : و صيغت عليه جملة واحدة :

- ليس + خبر (ظرف + مضاف إليه) + جار و مجرور + مبتدأ :

- حَلَفتُ ، فَلَم أَترُك لِنَفسِكَ رَيبَةً ، **وَ لَيسَ وَراءَ اللهِ لِلمَرءِ مَذهَبُ**[3]

و أخيرا يمكننا تلخيص توظيف أدوات النفي في الجملة الخبرية المنفية المستقلة في الجدول الآتي:

---

[1] - الديوان ، ص 137 .

[2] - الديوان ، ص 92 . و نظيرتاها في : (ب11) ، ص 56 و (ب6) ، ص 249 .

[3] - الديوان ، ص 54 .

الأداة / الجملة	لا	ما	لم	ليس	**المجموع العام**
فعلية (مضارعية)	12	03	08	_	23
فعلية (ماضوية)	02	06	_	_	08
اسمية	10	07	_	06	23
المجموع	**24**	**16**	**08**	**06**	**54**

المطلب الثالث
الجملة الخبرية المُؤَكَّدة.

الأصلُ في الخبر أن يُلقى إلى السّامعِ إن كان خاليَ الذّهنِ منه مجرّدا من أدواتِ التوكيد ، و يُسمّى هذا الضربُ " ابتدائيا " ، فإن كان شاكّا مترددا في قَبولِ مضمونِه أُكِّد بأداةٍ واحدةٍ ، ويُسمّى حينها "طلبيا "، أمّا إذا كان مُنكِرا له أُكِّد بأكثرَ من أداةٍ ، ويُسمّى هذا الضربُ "إنكاريا"[1] .

و تؤَكَّد الجملةُ الخبريّةُ سواء أكانت اسميّةً أم فعليةً ؛ لتمكين الكلامِ من نفسِ المتلقي و إزالةِ التجوّزِ في الكلام ، و ما قد يتبادرُ إلى ذهن المتلقي من شكٍّ أو إنكارٍ لمضمونها [2]. « و قد يُنزّلُ خاليَ الذّهن منزلةَ الشاكِّ المتردِّدِ ؛ فيؤَكَّدُ له الكلامُ حسب ما يقتضيه الموقفُ التعبيري »[3].

و للتوكيدِ في اللغةِ العربيّةِ وسائلُ عديدةٌ جاءت متفرّقةً في أبوابِ النحوِ المختلفةِ ؛ فهي لم تُصنّف حسب وظيفتها الدلاليّة .

و سنصنّف الجملةَ المؤكّدةَ في ديوان النابغة حسب الأداة ؛ فهي القرينةُ اللفظيةُ الدّالةُ على معنى التوكيد ، و هي التي تُحدّدُ نمط الجملة المؤَكَّدة .

و قد تعدّدت وسائل توكيد الجملة في ديوان النابغة ، حيث أحصينا سبعا و ستين و مائة (167) جملةً مؤكّدةً جاءت موزَّعةً على ثمانية (8) أنماطٍ :

النمط الأول : **جملة اسمية مؤكدة بـ "إنّ/أَنّ"** : استُخدمت في هذا النمطِ "إنّ" لتوكيدِ مضمونِ الجملةِ الاسمية ، و معناها التوكيد و التحقيق [4] . و هي مُختصّةٌ بها ، تنسخُ حكمَها فتنصب المبتدأ الذي يُسمّى اسمَها و ترفع الخبرَ الذي يُسمّى خبرَها [5] ؛ وعملُها من بين الأسباب التي جعلت النحاة يعدونها مشبّهةً بالفعل[6].

---

[1] – ينظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 74 . و أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، ص49.

[2] – ابن الأنباري ، أسرار العربية ، ص 253 . و الزمخشري ، المفصل ، ص 146.

[3] – محمّد خان ، لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "،ص147.

[4] – ابن الأنباري ، أسرار العربية ، ص 143. و ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 8 ،ص 59. و شرح ابن عقيل ، ج 1، ص308 . و الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص1062.

[5] – الخبر عند الكوفين مرفوع أصلا . ينظر ابن الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ،ج 1، ص160. و شرح ابن عقيل ، ج1 ، ص308 .

[6] – الرماني ، معاني الحروف 123. و ابن جني ، اللمع 92-93. و ابن يعيش ، شرح المفصل، ج8 ، ص54.

و قد أحصينا من هذا النمط ثماني و ثلاثين (38) جملة[1] . و منها قوله :

– **فَإِنَّكَ** شَمسٌ وَالملوكُ كَواكِبٌ إذا طَلَعَت لَمْ يَبدُ مِنهُنَّ كَوكَبُ [2]

النمط الثاني : جملة فعلية مؤكدة بـ "قد/لقد" : أُكّد مضمون الجملة الخبرية في هذا النمط بـ "قد" أو "لقد" . و "قد" مختصّةٌ بالدخولِ على الجملةِ الفعليةِ ذاتِ الفعلِ المتصرّفِ الخبريّ المثبتِ المجرّدِ من الجازمِ و النّاصب [3] . و هي تدخل على الماضي و المضارع ، و « إذا دخلت على المستقبل دلّت على التوقّع و التقليل » [4] . و هي تُقرّب الماضي من الحال ، و تفيد التوكيد و تحقُّقَ الحدثِ في الماضي[5] .

و قد ورد من هذا النمط تسع عشرة (19) جملة ، حيث أكّدت الجملة الفعلية بـ "قد" اثنتي عشرة (12) مرة ، و بـ " لقد " سبع (7) مرات . و منها قوله :

– و **قَدْ** نصَرتُ بني دودانَ إذْ نَشَدوا حِلْفي و لوْ نُشِدوا بالحِلْفِ ما غدروا [6]

و قوله :

– وَ **لَقدْ** أُسَلّي الهمَّ حين ينوبُني بنجاء مُضْطَلع السُّرى موّار [7]

و على الرغم من دخول "قد" في هذا المثال على فعل مضارع إلا أنها أفادت التحقيق ، لا التوقّع و التقليل ؛ لأن الفعل " أسلّي" دلّ على زمن مطلق .

---

[1] – وردت همزة إنّ مفتوحة في ستّة (6) مواضع .

[2] – الديوان ، ص 56 .

[3] – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص171. و الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص1111.

[4] – الرماني ، معاني الحروف ، 95.

[5] – الرماني ، معاني الحروف ، ص95. و ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج8 ، ص147. و ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص 172 و ص174. و شرح الرضي على الكافية، ج 4، ص310. و الزركشي ، البرهان في علوم القرآن، ص 566-567 . و فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج 3 ، ص309.

[6] – الديوان ، ص 141 . بقية الجمل في (ب 1) ، ص 110 و (ب 5) ، ص 115 و (ب 1) ، ص 129 و (ب 6) ، ص146 و (ب 9) ، ص 163 و (ب 6) ، ص 179 و (ب 1) ، ص 194 و (ب 6) ، ص 207 و (ب 3) ، ص 243 و (ب2) ، ص259 و (ب2) ، ص262 .

[7] – الديوان ، ص 104 . و (ب 1) ، ص60 و (ب 8) ، ص94 و (ب 6) ، ص 104 و (ب 1) ، ص120 و (ب 1)، ص127 و (ب9) ، ص146 و (ب3) ، ص 177 .

النمط الثالث : **جملة مؤكدة بالقسم** : على الرّغمِ من أنّ علماءَ البلاغةِ يعدّون القسمَ أسلوبا إنشائيّا غيرَ طلبيٍّ ، إلاّ أنّ حقيقتَه لا تعدو أن يكونَ وسيلةً من وسائلِ توكيدِ الخبر . قال سيبويه :« اعلم أن القسَمَ توكيدٌ لكلامِك » [1]. و قال ابن جنّي :« اعلم أنّ القسمَ ضربٌ من الخبر يُذكَر ليؤَكّدَ به خبرٌ آخر» [2]. و ممّا يدلُّ على أنّ القسمَ خبرٌ صحّةُ وصفِه بالصّدقِ و الكذب ، و هو مقياسُ تمييزِ الخبرِ من الإنشاء .

و قد وردت اثنتا عشرة (12) جملة مؤكدة بالقسم ، تشكّلت في صورتين :

الصورة الأولى : **أداة قسم + مقسم به + جواب القسم** : و قد صيغت على هذه الصورة سبع (7) جمل ، تشكلت في شكلين :

الشكل1: وردت فيه جملة القسم ظاهرة . و صيغت عليه جملتان ، و هذه إحداهما :

- جملة قسم (حرف قسم + مقسم به×2) + جملة جواب قسم (فعلية) :

- **و الله و الله لنِعْم الفتى الـ أَعْرجُ** لا النِّكْسُ و لا الخاملُ[3]

و قد تكررت جملة القسم في هذا البيت من باب التوكيد اللفظي ، و هو التوكيد اللفظي الوحيد الذي وقفنا عليه في الديوان .

الشكل2: وردت فيه جملةُ القسم غيرَ ظاهرة ، و دلّت عليها اللام الموطّئة لجوابه ، حيث اجتمع الشرط و القسم في خمس (5) جمل . و مثالها :

- جملة قسم (غير ظاهرة) + جملة شرطية + جملة جواب قسم :

- و لو كَفّي اليمينُ بَغَتْكَ خوْنا ، **لأفْرَدْتُ** اليمينَ عن الشِّمال [4]

اقترن في هذا الشكل الشرطُ بالقسم ، والنحاةُ ينصّون على أنه إذا اجتمع الشرطُ و القسمُ ، و كان القسمُ مقدَّما على الشرطِ ، كان الجوابُ له (للقسم) ، و جوابُ الشرطِ يكون

---

[1] - سيبويه ، الكتاب ،ج3 ، ص104.

[2] - ابن جني ، اللمع ، ص 241. و ينظر ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 9 ، ص90. و فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج4 ، ص133.

[3] - الديوان ، ص 208 . و (ب 21 – 25) ، ص 166 – 167 .

[4]- الديوان ، ص205. و (ب 6 و 7)، ص 45 و (ب29) ، ص 98 و (ب3 و4) ، ص130 و (ب8) ، ص146.

محذوفا وجوبا [1]. فلمّا اجتمع الأسلوبان و كان جوابُهما واحداً ، اكتُفي بجوابٍ واحدٍ ، و هو للقسمِ ؛ لاقترانه باللامِ الموطّئةِ .

الصورة الثانية : **جملة قسم اسمية " لَعَمري"/ "لعَمرُك" / يمين الله** : و قد صيغت عليها خمس (5) جمل . و منها :

- جملة قسم (مبتدأ + مضاف إليه + خبر محذوف) + جواب القسم (جملة فعلية) :

- **لَعَمري لَنعْمَ الحَيُّ صبَّحَ سِرْبَنا** و أبْياتَنا ، يوما ، بذاتِ المراوِدِ [2]

و قوله أيضا :

- فقالت : **يَمينُ اللهِ أفعلُ** ، إنّني رأيتُكَ مسحوراً ، يمينُكَ فاجره [3]

ورد القسمُ في هذه الصورةِ بالجملةِ الاسمية : " لَعَمري (ك) " أو "يمينُ الله". و"عَمري" و " يمينُ الله " مبتدأٌ مرفوعٌ ، و خبره محذوفٌ تقديره : ما أحلفُ به [4]، أو قسَمي ، فيكونُ معنى الكلام : حياتي قسَمي ، و المرادُ أُقسمُ بحياتي[5].

و الخبرُ عند النحاةِ في مثل هذا التعبيرِ محذوفٌ وجوبا [6]، و هو ما أنكره ابنُ مضاء القرطبي في جملةِ ما أنكر من المحذوفات التي لا تظهرُ ألبتّةَ [7].

النمط الرابع : **التوكيد بالقصر** : ورد من هذا النمط أربع و عشرون (24) جملة توزعت على ثلاث (3) صور :

الصورة الأولى : **جملة اسمية خبرها معرّف بـ "ال"** : جاء الخبر في هذه الصورة معرّفا بـ "ال" الجنسية . و هي صورة من صور حصر الخبر في المبتدأ . و قد صيغت عليها إحدى عشرة (11) جملة ، و منها :

- و أنْت **الغيْثُ** يَنْفَعُ ما يَليه و أنتَ **السّمُّ** خالَطَه اليَرون [1]

---

[1] - ابن هشام ، شرح شذور الذهب ، ص365 . الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص650.

[2] - الديوان ، ص 90 . و ينظر بقية الجمل في (ب1) ، ص67 و (ب2) ، ص 191 و (ب1) ، ص255 .

[3] - الديوان ، ص 135 .

[4] - ينظر ابن جني ، اللمع ، ص 245.

[5] - ينظر ، فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج 4 ، ص165.

[6] - ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج9 ، ص91 . وشرح ابن عقيل ،ج1، ص87.

[7] - ابن مضاء القرطبي ، الرّد على النحاة ، ص 87.

الصورة الثانية : **النفي + الاستثناء** : أُكّدت الجملة في هذه الصورة بالنفي و الاستثناء . و قد وردت منها اثنتا عشرة (12) جملة ، و منها :

- و **ما** رأيتُكِ **إلاّ** نظرةً عرضَتْ يومَ النُّمارةِ ، و المأمورُ مأمورُ [2]

الصورة الثالثة : **القصر بـ " إنما "** : صيغت على هذه الصورة جملة واحدة :

- أداة قصر (إنما) + خبر (مقدم) + مضاف إليه + مبتدأ (مؤخر : جملة مصدرية) :

- عَيَّرتَني نَسَبَ الكِرامِ وَ **إِنَّما** **فَخرُ المَفاخِرِ أَن يُعَدَّ كَريما**[3]

النمط الخامس : **النفي + الاستدراك** : وردت على هذا النمط سبع (7) جمل .

قد استُدرك النفي بـ " لكن " أربع (4) مرات . و منها :

- **فما** إن كان من نسَبٍ بعيدٍ و **لكن** أدركوك ، و هم غضاب [4]

و « لكنْ هي للاستدراك لتوسُّطها بين كلامين مُتغايرين نفيا و إيجابا ، فيُستَدرَك بها النفيُ بالإيجاب ، و الإيجابُ بالنفي »[5].

و استُدرك النفي بـ " بل " في ثلاث (3) جمل و منها :

- ودِّعْ أمامةَ إن أردْت رواحا و طَويْتَ كِشْحا دونهم و جناحا
- بِوداعِ لا مَلِقٍ و لا مُتَكارِهِ **لا بل** تعِلُّ تَحِيّةً و صِفاحا[6]

و قد جمع بين "لا" و "بل" للتأكيد على تكرار التحيّة .

النمط السادس : **جملة اسمية مؤكدة بلام الابتداء** : لم نفق من هذا النمط في ديوان النابغة إلا على جملة واحدة:

---

[1] - الديوان ، ص 267 اليرون نوع من السم . و مثيلاتها في (ب28) ، ص 83 و (ب2 و 3 و 4 و 5) ، ص209 و (ب3) ، ص231 .

[2] - الديوان ، ص 136 . و بقية الجمل في (ب5) ، ص44 و (ب19) ، ص47 و (ب13) ، ص53 و (ب3) ، ص58 و (ب3) ، ص61 و (ب2) ، ص103 و (ب7) ، ص 142 و (ب5) ، ص146 و (ب3) ، ص203 و (ب2) ، ص215 و (ب1) ، ص248 .

[3] - الديوان ، ص 225 .

[4] - الديوان ، ص 57 . و (ب5) ، ص 55 و (ب17) ، ص205 و (ب12) ، ص 258 .

[5] - الزمخشري ، المفصل ، ص 398. و ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 8 ، ص 79.

[6] - الديوان ، ص72 . تعلّ من "علّ" أي كرّر الشرب تباعا . و (ب20) ، ص148 و (ب1) ، ص192 .

- لام الابتداء + حرف جر زائد + مبتدأ + خبر (جملة اسمية منسوخة) :

- و اليأسُ ممّا فاتَ يُعْقِبُ راحةً و **لرُبّ** مُطْمِعةٍ تكون ذُباحا[1]

النمط السابع : **التوكيد الصناعي** : لا يتم هذا الضّربُ من التوكيدِ بالأدواتِ ، و إنّما يكون بأسماء ، و جمل و منها ما يكون تابعا نحويّا لمؤكّده ،كالتوكيد اللفظي و المعنوي ، و النعت ، و منها ما يكون حالا ، أو مفعولا مطلقا [2].

و قد ورد هذا الضربُ من التوكيد في مواضعَ كثيرةٍ من ديوان النابغة ، غير أننا لن نقف إلا عند التوكيد الصناعي المتعلّق بالجملةِ الخبريّة المثبتة ، التزاما بمنهج الدراسة .

و قد وقفنا على ثلاث و أربعين (43) جملة من هذا النمط جاءت موزعة على أربع صور:

الصورة الأولى: **جملة مؤكدة بالمفعول المطلق** : أكدت الجملة الخبرية بالمصدر ستا و عشرين (26) مرة ، أي بنسبة 60.46 % من مجموع جمل هذا النمط . و منها :

- **يَنضَحنَ نَضْحَ** المزادِ الوُفْرِ أَتْأَقَها شَدُّ الرُّواةِ بِماءٍ غَيرِ مَشروبِ[3]

الصورة الثانية : **جملة مؤكّدة بالحال** : ورد من هذه الصورة تسع (9) جمل تشكلت في شكلين :

الشكل1:حال مفردة : وردت فيه الحال المؤكّدة مفردةً ، وقد أحصينا منه سبع (7) جمل، و منها:

– أُعاتِبُ سَيِّدَيْ قيسٍ **جميعا** و أَخْبِرْ صاحِبَيَّ بما اشتَكيتُ [4]

و قد أُكّدت الجملة في هذا الشكل بحالٍ جامدة "جميعا" ، مؤولة بمعنى مجتمعين .

الشكل2: حال شبه جملة : وردت الحال المؤكدة شبه جملة مرتين ، و منهما :

---

[1] – الديوان ، ص 73 .

[2] – ينظر الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص 549 و ما بعدها . و مُحَمَّد خان ، لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص165.

[3] – الديوان ، ص 52 . و (ب 16) ، ص 47 و (ب 5و 6) ، ص 61 و (ب 15) ، ص 80 و (ب 20) ، ص 97 و (ب35 و36) ، ص99 و (ب33) ، ص109 و (ب10 و 14) ، ص147 و (ب40 و43) ، ص153 و (ب3) ، ص171 و (ب9) ، ص173 و (ب4) ، ص177 و (ب30) ، ص190 و (ب1) ، ص194 و (ب15) ، ص197 و (ب29)، ص201 و (ب18 و19) ، ص220 و (ب5 و8) ، ص251 و (ب11) ، ص252 و (ب8) ، ص257.

[4] – الديوان ، ص 71 . و ينظر (ب 5) ، ص 44 و (ب 18) ، ص47 و (ب 2) ، ص 60 و (ب 18) ، ص106 و (ب5) ، ص113 و (ب9) ، ص132.

– يُغيرُ على العَدُوّ **بكُلِّ** طِرْفٍ و سَلْهَبَةٍ تُجَلِّلُ في السَّهام [1]

الصورة الثالثة : **التوكيد المعنوي** : وردت على هذه الصورة خمس (5) جمل ، أكّدت بـ " كلّ " أربع مرات ، و بـ " كلا " مرة واحدة . و منها قوله :

– و هم منعوها من قُضاعةَ **كلَّها** ، و من مُضَرَ الحمراءِ ، عند التّغاوُر [2]

الصورة الرابعة : **جملة مؤكدة بـ " لا بدّ "**: و قد أحصينا منها ثلاث (3) جمل :

– **فلا بدّ** من عوجاءَ تَهوي براكبٍ إلى ابن الجُلاَح ، سيرُها الليلَ قاصدُ [3]

و " لا بدّ " جملة اسمية منفيّة بـ "لا" النافية للجنس ، خبرها محذوف تقديره " موجود " ، و هي من الناحية الدلالية يؤتى بها للتوكيد . و قد أكّد في هذا المثال على ضرورة وجود ناقة قويّة تحمل راكبها إلى ابن الجُلاح .

النمط الثامن : **جملة مؤكدة بأكثر من مؤكد** : تؤكّد الجملة بأكثر من مؤكّد إذا كان المخاطب منكرا للخبر ، و يسمّى هذا الضرب " إنكاريا " .

و قد أحصينا من هذا النمط ثلاثا و عشرين (23) جملة توزعت على أربع (4) صور :

الصورة الأولى : **إنّ + مؤكّد** : وردت على هذه الصورة إحدى عشرة (11) جملة توزعت على ثلاثة أشكال :

الشكل1 : إنّ + قد : صيغت على هذا الشكل سبع (7) جمل ، و منها :

– أَثُمَّ تَعَذَّران إليَّ منها **فإنّي قد** سمِعْتُ و قد رأيتُ [4]

الشكل2 : إن + اللام : ورد منه ثلاث (3) جمل ، و مثاله :

– **إنّي لأخْشى** عليكم أن يكونَ لكم من أجْل بَغْضائهم يَوْمٌ كأيام [5]

الشكل3 : حرف تنبيه + إنّ : و قد صيغت عليه جملة واحدة :

– **ها إنّ** ذي عِذْرةٌ إلاّ تكنْ نَفعَتْ فإنَّ صاحِبَها مُشارِكُ النَّكَد [1]

---

[1] – الديوان ، ص 238 . و (ب39) ، ص 152 .

[2] – الديوان ، ص 128 . و (ب43) ، ص 87 و (ب20) ، ص107 و (ب28) ، ص108 و (ب4) ، ص225 .

[3] – الديوان ، ص 91 . و (ب5) ، ص 156 و (ب3) ، ص 228 .

[4] – الديوان ، ص 71 . و (ب23) ، ص82 و (ب6) ، ص216 و (ب3) ، ص125 و (ب1) ، ص158 و (ب4) ، ص211 و (ب16) ، ص219 .

[5] – الديوان ، ص 229 . و (ب27 و 28) ، ص 98 و (ب7 و 8) ، ص 131 .

الصورة الثانية : **قد + مفعول مطلق** : و قد ورد من هذه الصورة جملتان :

– وَ **قَدْ** عَسَرَتْ منْ دونِهِمْ بِأَكُفِّهِمْ   بَنو عامِرٍ   **عُسْرَ** المِخاضِ المِوَانِعِ [2]

الصورة الثالثة : **حرف تنبيه + قصر (إنما)** : جاءت على هذه الصورة جملة واحدة :

– **ألا إنّما** نيرانُ قيْسٍ إذا شَتَوا لِطارِقِ ليْلٍ مثْلُ نار الحُباحِب[3]

الصورة الرابعة : **قسم + مؤكِّد / مؤكدان** : صيغت على هذه الصورة تسع (9) جمل ظهرت في أربعة أشكال :

الشكل1 : القسم + قد / لقد : و قد جاءت عليه خمس (5) جمل و منها :

– **لَعمري** – و ما عمري عليّ بهيّن– **لقد** نطقتْ بُطْلاً عليَّ الأقارِعِ[4]

الشكل2 : حرف تنبيه + قسم + لقد : و قد وردت عليه جملة واحدة :

– **أما لَعَمري لقد** أهدى أَبو حُمُقٍ إلى كِنانَةَ شَراً غيْرَ مُنْصَرِمِ [5]

الشكل3 : القسم (محذوف) + اللام + نون التوكيد : و قد صيغت عليه جملتان :

– **فلَتأْتينّكَ قصائدٌ** و **لَيَدْفَعنْ** جيشاً إليك قوادمُ الأكوار [6]

الشكل4 : قسم ×2 + حرف جواب ×2+ مفعول مطلق + نفي و استثناء :

– فلا **لعَمرُ** الذي مسّحتُ كعبتَه و ما هُريق على الأنْصابِ مِنْ جَسَدِ [7]

– **و المؤمنِ** العائذاتِ الطّيرَ ، تمسحُها رُكبانُ مكّةَ بين الغيْل و السَّعَد

– **ما** قلتُ من سيّءٍ ممّا أُتيتَ به ، **إذاً** فلا رفعتْ سوطي إليَّ يدي

– **إذاً** فعاقبني ربّي **معاقبةً** ، قرّت بها عينُ من يأتيك بالفنَد

– **إلاّ** مقالةَ أقْوامٍ شَقِيتُ بها ، كانت مقالتُهم قَرْعا على كَبِدي

و أخيرا نجمل توظيف الجملة الخبرية المؤكدة في الجدول الآتي :

---

[1] – الديوان ، ص 88 .

[2] – الديوان ، ص 172 . و (ب18 و 19) ، ص 198 .

[3] – الديوان ، ص 68 .

[4] – الديوان، ص165. وينظر(ب3) ، ص55 و (ب11)، ص186 و(ب 12) ، ص187 و (ب1) ، ص 244 .

[5] – الديوان ، ص 246 .

[6] – الديوان ، ص 105 .

[7] – الديوان ، ص85 – 86 .

الترتيب	النوع	العدد	النسبة	الترتيب	النوع	العدد	النسبة
1	التوكيد الصناعي	43	25.74 %	5	قد/لقد	19	11.37 %
2	إن	38	22.75 %	6	القسم	12	07.18 %
3	القصر	24	14.37 %	7	النفي والاستدراك	07	04.19 %
4	أكثر من مؤكد	23	13.77 %	8	لام الابتداء	01	0.59 %
المجموع		**167**	100 %				

المبحث الثاني

الخصائص الأسلوبية في الجملة الإنشائية.

* الجملة الطلبية .

** الجملة الإفصاحة .

الجملة الإنشائية: الجملةُ الإنشائيةُ قسّيمٌ للجملةِ الخبريّةِ ، فالكلامُ إماّ خبرٌ ، و إمّا إنشاء.
و تتميّزُ الجملةُ الإنشائيّةُ بأنّ مضمونَها لا يصحُّ وصفُه لا بالصّدقِ ، و لا بالكذب لذاته[1].
و يقسّم علماءُ المعاني الإنشاءَ إلى طلبيٍّ ، و غيرِ طلبيٍّ .

[1] – عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 13.

1- **الطّلبي**: و هو ما «يستدعي مطلوبا غيرَ حاصلٍ وقتَ الطّلب»[1]. و يشمل: جملة الأمر، و النهي ، و الاستفهام ، و التمني ، و الترجي ، و النداء ، و العرض و التحضيض[2].

2 - **غير الطّلبي** : « ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب »[3]، أو بتعبير آخر هو : « ما يستدعي مطلوبا حاصلا »[4]. و منه : أفعال التعجب ، و المدح و الذم ، و صيغ العقود ، و القسم ، و ربّ ، و كم الخبرية ، و نحو ذلك[5].

و الملاحَظُ أنّ علماءَ المعاني قد اهتموا بالإنشاءِ الطّلبي أكثرَ من اهتمامهم بالإنشاءِ غيرِ الطّلبي ؛ ذلك أنّ الأولَ فيه من المزايا و اللطائفِ ما لا يوجد في الثاني [6] ، ولأن الثاني أكثرُه أخبارٌ نُقلت إلى معنى الإنشاء[7]. أمّا النحاةُ فقد تلقوه بالعنايةِ ، و عقدوا له أبوابا خاصة [8].

و سندرسُ في هذا المبحث الجملةَ الإنشائيّةَ في ديوان النابغة في مطلبين : يدرس الأول الجملة الطلبية ، أما الثاني ، فيتناول الجملةَ غيرَ الطلبيّة .

المطلب الأول
الجملة الإنشائية الطلبية.

1 . **جملتا الأمر و النهي** :

---

[1] - القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص130 ، و ينظر عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 13 . و المراغي ، علوم البلاغة ، ص59.

[2]- ينظر القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص130و ما بعدها . عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص14. و المراغي ، علوم البلاغة ، ص59.

[3] - عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 13.

[4] - المراغي ، علوم البلاغة ، ص59.

[5] - ينظر عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 13. و المراغي ، علوم البلاغة ، ص59-60 .

[6] - نفسه ، ص60.

[7] - عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 13.

[8] - نفسه ، ص14.

1 . 1 . **جملة الأمر** : يُعرَّفُ الأمرُ بأنه « طلبُ حصولِ الفعلِ على جهةِ الاستعلاء » [1].
و المقصودُ من الاستعلاءِ وجوبُ تحقيقِ الأمرِ من المأمور ، حيث يكون الآمرُ أعلى مرتبةً من المأمور . قال السكّاكي: « و لا شُبهةَ في أن طلبَ المتصوَّر على سبيلِ الاستعلاءِ يوجِب الإتيانَ به على المطلوبِ منه » [2]. فإن لم يكن الأمرُ على سبيل الاستعلاء ، خرج للدّلالةِ على أغراض بلاغيّةٍ كثيرةٍ يُحدّدها المقام ، كالتّضرّع ، و الدّعاء ، و التلطّف ، و الالتماس ، و النصح و الإرشاد ، و التهديد ، و التعجيز ، و التعجّب و غيرها [3].

و يحصل تركيبُ الأمرِ بصيغٍ أربع : صيغة فعل الأمر " افْعلْ " ، و المضارع المقرون بلام الأمر "لِيفعلْ" و فروعها، و اسم فعل الأمر، و المصدر النّائب عن فعل الأمر [4].

و قد أحصينا في ديوان النابغة اثنين و أربعين (42) جملةً أمريّة جاءت موزّعة على أنماطه الأربعة:

النمط الأول : **الأمر بالصيغة (افعَلْ)** : ورد هذا النمط خمسا و ثلاثين (35) مرة ، بنسبة 83.33 % من الجمل الأمرية في الديوان . و قد ظهر في سبع (7) صور :

الصورة الأولى : - **فعل + فاعل + مفعول به** . و تجسدت في ثلاثة أشكال ، و منها :

الشكل1 : فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به :

- **و خيّس الجنّ** ، إنّي قد أَذنت لهم يَبنون تَدمُرَ بالصُّفاح و العمَد [5]

و في البيت أمرٌ **حقيقي** ؛ فهو تكليفٌ من الله تعالى لنبيه سليمان عليه السلام .

الشكل 2 : - فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به + مضاف إليه :

- **جَمّع مِحاشَكَ**[6] يا يَزيدُ فَإنَّني أَعدَدتُ يَربوعاً لَكُم وَتَميما[7]

---

[1] - عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 14. و المراغي ، علوم البلاغة ، ص71.

[2] - السكاكي ، مفتاح العلوم ،ص137.

[3] - ينظر ابن فارس ، الصاحبي ، ص 138-139. و السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 137. و القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص142-143 . و عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 15. و المراغي ، علوم البلاغة ، ص81.

[4] - ينظر ابن فارس ، الصاحبي ، ص138. و عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 14. و المراغي ، علوم البلاغة، ص72.

[5] - الديوان ، ص 82 .

[6] - المِحاش : هم القوم من قبائل شتى يجتمعون و يتحالفون على النار .

[7]- الديوان ، ص 224 .

و هو أمر فيه معنى **التهديد** ليزيد بن سنان الذي تحالف مع أقوام ضدّ قوم النابغة .

الصورة الثانية:فعل+فاعل(مستتر/ضمير)+مفعول به. و تجسدت في ستة أشكال و منها:

الشكل 1 :- فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به + مضاف إليه :

- **تَمَنَّ بِعادَهُمْ** و اسْتَبْقِ مِنْهُمْ فإنَّكَ سوف تُتْرِكُ و التَّمَنِّي[1]

و قد جاء الأمر لغرض **التهكّم** على " عُيَيْنة بن حصن " الذي سعى إلى إخراج بني أسد من حلف بني ذبيان ؛ لإعانة بني عبس .

الشكل 2 :- فعل + فاعل (ضمير) + جار و مجرور + مفعول به + مضاف إليه :

- عوجوا **فحَيّوا لنُعْمٍ دمنةَ الدّار** ، ماذا تُحيّون من نُؤيٍ و أحجار ؟[2]

و في هذا الأمر معنى **الالتماس** ، فهو يلتمس من أصحابه أن يميلوا إلى دار محبوبته ليلقوا عليها التحيّة . و قد أردفه باستفهام تضمّن معنى التّحسّر على ديار المحبوبة التي أضحت خلاء .

الصورة الثالثة:فعل+مفعول به (ضمير)+فاعل(مستتر):و تظهر في خمسة أشكال، ومنها:

الشكل 1 :- فعل + مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) + جار و مجرور :

- **ألِكْني[3] إلى النُّعمان** حيث لَقيتَه ، فأهدَى له الله الغيوثَ البواكرا[4]

و الأمر فيه **التماس** من رسوله أن يبلّغ رسالته إلى النعمان .

الشكل2 : فعل+ مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) + مفعول مطلق+مضاف إليه + مفعول به :

- **و اهجُرهمْ هجْرَ الصّديق صديقَه** حتّى تُلاقيَهم عليكَ شِحاحا[5]

الصورةالرابعة: فعل+فاعل(ضمير)+ مفعول به(ضمير):وظهرت في ثلاثة أشكال و منها:

الشكل 1 :- فعل + فاعل (ضمير) + مفعول به (ضمير) + جار و مجرور :

- **كِليني لِهَمٍّ** يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ[6]

الشكل 2 :- فعل + فاعل (ضمير) + مفعول به (ضمير) + حال :

---

[1] - الديوان ، ص 253 .

[2] - الديوان ، ص 145 .

[3] - ألكني : بلّغ عنّي ألوكة ، أي رسالة .

[4] - الديوان ، ص 118 .

[5] - الديوان ، ص 72 .

[6] - الديوان ، ص 43 .

– **فصالحونا جميعا** إن بدا لكم و لا تقولوا لنا أمثالَها عام [1]

جاءت جملة الأمر جواب شرط متقدّمة عليه ، أي (إن بدا لكم ، فصالحونا جميعا).

و قد أفاد الأمر الالتماس في البيتين السابقين .

الصورة الخامسة : فعل + فاعل (مستتر / ضمير) + مفعول به (جملة / شبه جملة) .

و قد ظهرت هذه الصورة في أربعة أشكال ، و منها :

الشكل 1 :– فعل + فاعل (ضمير) + مفعول به (جملة استفهامية) :

– قِفا **فتبيّنا أَعُريْتِناتٍ** **توَخَّى الحْيُّ أمْ أمّوا لَباحا ؟** [2]

و الأمر **التماس** من صاحبيه أن يتبيّنا الاتجاه الذي قصده قوم محبوبته . و مخاطبة المثنى في مثل هذا المقام أمر مشهورٌ في الشعر العربي القديم ، و قد علّلوا ذلك بأنّ أدنى أعوانِ الرّجل اثنين: راعي إبله ، و راعي غنمه .كما أنّ الرّفقةَ أدنى ما تكون ثلاثة [3].

و قد جاء المفعول به في البيت جملة استفهامية تحمل معنى التشوّق للأحبة الراحلين .

الشكل 2 :– فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به (جملة اسمية منسوخة):

– **تَعَلَّمْ أَنَّهُ لا طَيرَ إلّا** **عَلى مُتَطَيِّرٍ** ، وَ هوَ الثُبورُ[4]

جاء المفعول به جملة اسمية منسوخة بـ " إن " ، و خبرها جملة اسمية نصب فيها المبتدأ بـ "لا" النافية للجنس ، و خبرها محذوف تقديره " موجود " . و في الأمر **نصح** بترك التطيّر .

الشكل 3 :– فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به (جار و مجرور) :

– إنّا أُناس لاحقون بأصلنا **فالْحَقْ بأَصْلِكَ** خارِجَ بنَ سنان[5]

و الأمر في هذا البيت **تهكّم** على " خارجة بن سنان " من خلال دعوته إلى الانتساب إلى أصله الوضيع .

الصورة السادسة: فعل+ فاعل (مستتر) + مفعول به (محذوف). و تجسدت في شكلين :

الشكل1 :– فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به (محذوف) :

---

[1] – الديوان ، ص 229 .

[2] – الديوان ، ص 75 .

[3] – الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، ص10.

[4] – الديوان ، ص 156 .

[5] – الديوان ، ص 258 .

- **فأرْسِلْ** في بني ذبيانَ **فاسأل** و لا تعْجلْ إليَّ عن السؤال[1]

حذف المفعول به و يقدّر بـ : (أرسل رسولا) و (اسألهم) .

الشكل2 :- فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به (محذوف) + جار و مجرور :

- تَمَنَّ بِعادَهُمْ و **اسْتَبْقِ مِنْهُمْ** فإنَّكَ سوف تُتْرِكُ و التَّمَنِّي [2]

حذف المفعول به و يقدّر بـ (استبقِ بعضا منهم) .

و الأمر في البيت الأول فيه معنى التلطّف ، فهو موجّه إلى الملك النعمان ، أما في البيت الثاني ، ففيه تهكّم ، فقد جاء في موقف هجاء " عيينة بن حصن " .

الصورة السابعة: **فعل محذوف + مفعول به (ضمير منفصل)**. و ظهرت في شكل واحد:

الشكل الوحيد : - فعل (محذوف) + مفعول به (ضمير منفصل) + جملة معطوفة :

- **فإيّاكُمْ وَ عورًا دامياتٍ** كأنّ صِلاءَهنّ صلاءُ جمْرِ [3]

حذف فعل الأمر على **التحذير** ، و المعنى : احذروا أنفسكم ، و احذروا عورا داميات .

النمط الثاني : **المضارع المقرون بلام الأمر (لِيَفْعل)** :لم يرد هذا النمط سوى مرتين اثنتين في ديوان النابغة ، و ظهر في شكلين ، و استعمل فيه الفعل نفسه :

الشكل1 : - لام الأمر + فعل مضارع + جار و مجرور + فاعل (مصدر مؤوّل) :

- **لِيَهنَأْ لكم أن قد نَفيتُم بيوتنا** ، مُندّى عُبيْدانَ المحَلِّئِ باقِرَه [4]

الشكل2 : - لام الأمر + فعل مضارع + مفعول به + مضاف إليه + فاعل (مصدر مؤوّل) :

- **لِيَهْنَأ بَني ذُبْيانَ أنّ بِلادهُم خَلَتْ لَهُمُ** منْ كُلِّ مَوْلى و تابعِ [5]

و قد جاء الفاعل في البيتين مصدرا مؤولا ، فهو في البيت الأول بمعنى "هنيئا لكم نفيُكم بيوتَنا عن المرعى". و في البيت الثاني بمعنى "هنيئا لبني ذبيان خلوُّ بلادهم من كل مولى و تابع "[6].

---

[1] - الديوان ، ص 204 .

[2] - الديوان ، ص 253 .

[3] - الديوان ، ص 125 .

[4] - الديوان ، ص 130 .

[5] - الديوان ، ص 171 .

[6]- ينظر محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني، تحق ، علي الهروط ، منشورات جامعة مؤتة ، الأردن ، (د ط) ،1992 ، ص 51 .

و الأمر في البيتين يفيد **التّهكّم**. فالبيت الأول من قصيدة في عتاب قومه، و هو يقول لهم: اهنأوا بإبعادكم بيوتنا عن مرعى عُبيدان .

و قد ذهب الأعلم الشنتمري و عاصم البطليوسي في شرح البيت الثاني إلى أنه أمر فيه معنى الدعاء . قال عاصم : « أمر فيه معنى الدّعاء ، و تقديره : هنأهم خلوّ بلادهم من بني عبس و من حلفائهم و الذين كانوا لا يصْفون لهم الودّ » [1]. إلا أن معنى **التهكم** هو الأرجح ، فالقصيدة وطيدة الصلة بالقصيدة التي مطلعها :

– قالَتْ بنو عامرٍ : خَالوا بني أَسَدٍ   يا بؤْسَ لِلْجهْلِ ضَرّارًا لأَقْوام [2]

فالشاعر يتهكّم على بني عامر ؛ فخلوّ بلادهم من الموالي و الأتباع فيه ضعف لهم [3].

النمط الثالث : **اسم فعل الأمر** : ورد هذا النمط مرة واحدة في قوله :

– أَلِكْني يا عُيَيْنُ إليكَ قَوْلا   سَأُهديه إليكَ **إليكَ عَنِّي**[4]

جاء الأمر في البيت لغرض **التهديد** . قال الشيخ الطاهر بن عاشور في شرح البيت : « إليك إليك عني بدل من (قولا) أو بيان (ألكني) . و إليك عني كلمة غضب و مجافاة . و كرر (إليك) للتأكيد . و روى أبو عبيدة المصراع الأخير " ستحمله الرواة إليك عني " ، فيتعيّن أن يكون على هذا بدلا من (قولا) »[5].

إلا أننا نرى أن يكون هناك وقف بعد "سأهديه إليك". و يكون "إليك عنّي" جملة مستقلة بمعنى سأهدي إليك قولا ، فابتعد أو تنحّ عني . و قد عدّه مُحَمَّد الحضرمي (ت 609 هـ) اسم فعل ، بمعنى تنحَّ و كُفَّ عنّي[6].

النمط الرابع : **المصدر النائب عن فعل الأمر** : يُنصَبُ المصدرُ بإضمار فعله ، فينوب عنه [7]. و قد ورد هذا النمط في ديوان النابغة أربع(4) مرات . و منه :

---

[1] – البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج1 ، ص312 . و ينظر الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج 1 ، ص 227 .

[2] – الديوان ، ص 228 .

[3] – ينظر شرحه في الديوان ، (ها) 1 ، ص 171 .

[4] – الديوان ، ص 251 . ألكني ، أي بلّغ عني أَلوكة أي رسالة .

[5] – الديوان ، (ها) 3 ، ص 251 .

[6] – مُحَمَّد الحضرمي ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني ، ص69 .

[7] – ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج1 ، ص 114 .

– **فَمَهْلا** – أَبيتَ اللّعن – لا تأْخُذَنّي بقيلِ امرئٍ يوما من الحِلْم مُصْرَم[1]

وظّف المصدر (مهلا) ، بدل فعله (أمهل) ، أي أمهل مهلا [2].

و قد أفاد الأمر **التلطّف** ، فالشاعر يطلب من النعمان أن يمهله و لا يتسرّع في رميه بغضبه الذي لا يقدر عليه .

و من دراسة أسلوب الأمر في ديوان النابغة يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية :

1- احتلت جملة الأمر الرتبة الثانية بين الأساليب الإنشائية الطلبية بنسبة : 31.34 % .

2 – احتلال الأمر مطالع القصائد و المقطوعات بنسبة 25 % .

3- طغيان النمط الأول (الأمر بصيغة فعل الأمر) ، حيث بلغت نسبة 83.33 % .

و هذا الجدول يبيّن نسب توظيف أنماط الأمر في الديوان :

الترتيب	التواتر	العدد	النسبة
1	صيغة فعل الأمر	35	% 83.33
2	المصدر النائب عن فعل الأمر	04	% 09.52
3	المضارع المقرون بلام الأمر	02	% 04.76
4	اسم فعل الأمر	01	% 02.38
المجمـــوع		**42**	**% 100**

4 – لم يُوظّف الأمر في دلالته الأصلية (طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء) إلا ستّ (6) مرات ، بنسبة 14.28 % ، وردت كلها في قصيدة " يا دار مية " ، و كلّها أوامر من الله تعالى لنبيه سليمان عليه السلام .

و قد حلّ غرض الالتماس في الرتبة الأولى بين الأغراض البلاغية التي وُظف فيها الأمر ، بنسبة تجاوزت الربع . و نورد نسبة كل غرض من أغراض أسلوب الأمر موجزة في هذا الجدول :

الترتيب	الغرض	التواتر	النسبة	الترتيب	الغرض	التواتر	النسبة
1	الالتماس	12	% 28.57	5	التلطف	4	% 09.52
2	النصح	10	% 23.80	6	التهديد	3	% 07.14
3	التهكم	6	% 14.28	7	التحذير	1	% 02.38
4	حقيقي	5	% 11.90	8	الدعاء	1	% 02.38
المجموع		**42**	**% 100**				

[1] – الديوان ، ص 244 .

[2] – محمّد الحضرمي ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني ، ص12 .

1 . 2 . جملة النّهي : النهيُ « هو طلبُ الكفِّ على وجهِ الاستعلاء »[1]. و له حرفٌ واحدٌ هو " لا " الجازمة. و هو « محذُوٌّ به حذوَ الأمر في أنّ أصلَ استعمالِ " لا تفعلْ " أن يكونَ على سبيل الاستعلاء »[2]. و للنهي كما للأمر أغراضٌ بلاغيّةٌ تُفهَم من المقام [3].

و قد وُظِّفت جملةُ النهي في ديوان النابغة ثماني عشرة (18) مرة، و جاءت على نمطه الوحيد:

لا + جملة فعلية مضارعية و قد وردت في ثلاث (3) صور :

الصورة الأولى : **أداة النهي + فعل + فاعل** . و قد تجسدت في ثلاثة أشكال . و منها:

الشكل1 : - أداة نهي + فعل + فاعل (مستتر) + جار و مجرور :

- و منْ عصاكَ ، فعاقبْه معاقبةً   تنهى الظّلومَ ، و **لا تقْعُدْ على ضَمَد** [4]

و النهي في هذا البيت نهي **حقيقي** ، فهو تكليف من الله تعالى لسليمان عليه السلام .

الشكل2 : - أداة نهي + فعل + جار و مجرور + مضاف إليه + فاعل :

- **و لا تَذهَبْ بقَولِك طامياتٌ** من الخُيلاء ، ليسَ لهنّ بابُ [5]

و غرض النهي في البيت هو **الذم و التقريع** ، فقد جاء في هجاء "عامر بن الطفيل" .

الشكل3 : - أداة نهي + فعل + حرف توكيد + فاعل (مستتر) :

- **فلا تَبْعَدنْ** إنَّ المنيةَ موعدٌ   وكلُّ امرئٍ يوما به الحالُ زائلُ [6]

جاءت جملة النهي جوابا للشرط في البيت قبله :

- فإنْ كنتَ قد ودَّعْتَ غيرَ مُذَمَّمٍ   أواسيَّ مُلْكٍ ثَبّتتْها الأوائلُ

و النهي هنا في معنى **التّمني** ، فهو يتمنى ألا يبعد النعمان بموته .

الصورة الثانية : **أداة النهي + فعل + فاعل + مفعول به** . و تجسدت في أربعة أشكال:

الشكل1 : - أداة نهي + فعل + فاعل + مفعول به + نعت (جملة إسمية) :

---

[1] - المراغي ، علوم البلاغة ، ص 74. و ينظر عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 14.

[2] - السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 137.

[3] - ينظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص137 -138. و عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ص 14 . و المراغي ، علوم البلاغة ، ص 74.

[4] - الديوان ، ص 82 . و ص 204 (ب13).

[5] - الديوان ، ص 57 .

[6] - الديوان ، ص 189 .

- **لا يُبْعِدِ اللهُ جيرانا تَركتُهم** مثْلَ المِصابيحِ تجْلو ليلةَ الظُّلَم [1]

الشكل2 : – أداة نهي + فعل + فاعل (ضمير) + مفعول به (جملة موصولية) :

- **وَ لا تُلاقي كَما لاقَتْ بَنو أَسَدٍ** ، فَقَد أَصابَتهُمُ مِنها بِشُؤْبوبِ [2]

الشكل3 : – أداة نهي + فعل + مفعول به (ضمير) + فاعل + مضاف إليه :

- ضِبابِ بني الطُّوالةِ فاعلميه و **لا يغْرُرْكِ نأْيي** و اغتِرابي [3]

و قد أفاد النهي **الدعاء** في الشكل الأول ، و **النصح** في الثاني ، و في الثالث حمل توجيها للمرأة السائلة عن أصله ، فهو يوجّهها إلى عدم الاغترار باغترابه و بعده عن قومه .

الشكل4 : – أداة النهي + فعل + نون توكيد + فاعل + مفعول به : ورد النهي في هذا الشكل مؤكّدا بنون التوكيد الثقيلة التي تُعدُّ بمثابةِ ذكر الفعل ثلاث مرات ، أو بالنون الخفيفة التي تُعدُّ بمثابةِ ذكره مرتين[4] . و قد وقفنا على ثمانية (8) نماذج من هذا الشكل ، و منها [5] :

النموذج1 :– أداة نهي + فعل + نون توكيد + مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) :

- قلتُ لها و هْيَ تَسْعى تحت لَبَّتِها : **لا تَحْطِمَنَّكِ** ؛ أنّ البيعَ قدْ زَرِما[6]

و قد جاء النهي **للنصح** ، فهو ينصح المرأة التي دعتهم إلى شراء الأدَم أن تبتعد عن طريق ناقته لئلاّ تدهسها .

النموذج2: أداة نهي+ فعل + نون توكيد + فاعل (مستتر) + جار و مجرور + مفعول به + مضاف إليه :

- و **لا تَنْسَيَنْ فينا نصيبَك** و اذْكُرَنْ تَصَلّينا في العارضِ المتَلَمْلِمِ

و هو نهي في معنى **الالتماس** ، إذ يطلب من ممدوحه ألا ينسى مساعدتهم له في الماضي .

النموذج3: أداة نهي+ فعل+ نون توكيد + فاعل (مستتر) + مفعول به (ضمير)+حال(جملة فعلية):

---

[1] – الديوان ، ص 231 .

[2] – الديوان ، ص 53 .

[3] – الديوان ، ص 64 .

[4] – الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص 568.

[5] – ينظر أيضا الديوان ، ص244 (ب3) ، و ص 87 (ب44) ، و ص132 (ب9) ، و ص 120 (ب3) ، و ص197 (ب12) ، و ص198 (ب16).

[6] – الديوان ، ص 219 .

– و **لا أَعْرِفَنّي** بعدما قد نَهَيْتُكم **أُجادل** يوما في شَوِيٍّ وجَامل[1]

في هذا النموذج دخلت "لا الناهية" على الفعل المضارع المبني للمعلوم المسند إلى المتكلم ، و هو قليل شاذ [2]. و قد وقعت جملة النهي في محل نصب مقول القول في البيت قبله: "و قلت يا قوم ". و فيه مبالغة في النهي[3] .

الصورة الثالثة: أداة النهي+ فعل ناقص+ مبتدأ + خبر : و قد و ردت في شكلين :

الشكل1: أداة نهي+ فعل ناقص + مبتدأ (غير ظاهر) + خبر (1) + نعت(جملة فعلية) + خبر(2):

– و اسْتَبْقِ وُدَّكَ للصديق و **لا تكنْ** **قَتَباً يعَضُّ بغاربٍ مِلْحاحا**[4]

الشكل 2 : – أداة نهي + فعل ناقص + مبتدأ (ضمير) + جار و مجرور + مضاف إليه + خبر :

– يا قَومُ إِنَّ اِبنَ هِندٍ غَيرُ تارِكِكُم **فَلا تَكونوا لِأَدنى وَقعَةٍ جَزَرا**[5]

وقد أفاد النهي في شكلي هذه الصورة **النصح و الإرشاد** .

و الملاحظ أن أسلوب النهي قد جاء مؤكّدا بنون التوكيد تسع (9) مرات ، أي بنسبة 50 % من مجموع توظيفه .

– طغيان النصح على أغراض النهي ؛ إذ تجاوز الربع . و نوردها موجزة في هذا الجدول :

الترتيب	الغرض	التكرار	النسبة	الترتيب	الغرض	التكرار	النسبة
1	النصح	5	27.77 %	6	التمني	1	05.55 %
2	التوسل	3	16.66 %	7	الزجر	1	05.55 %
3	المبالغة	3	16.66 %	8	حقيقي	1	05.55 %
4	الالتماس	2	11.11 %	9	الدعاء	1	05.55 %
5	التقريع	1	05.55 %	**المجموع**		**18**	**100 %**

2 . **جملة الاستفهام** : الاستفهامُ هو طلب الفهم [1]. أو هو طلبُ معرفةِ شيءٍ مجهول بوساطة أداة[2]. و يتطلّب مقامُ الاستفهامِ وجود[3]:

---

[1] – الديوان ، ص 198 .

[2] – ماهر عبد الغني كريم، الشواهد النحوية في شعر النابغة الذبياني، مطبعة الأمانة، شبرا ، مصر ، ط1 ، 1991 ، ص98.

[3] – الديوان ، (ها)2 ، ص 120 .

[4] – الديوان ، ص 73 .

[5] – الديوان ، ص 155 .

1 – المُستفهِم (المخاطِب).

2 – المستفهَم منه (المخاطَب).

3 – المستَفهَم عنه (مدخول أداة الاستفهام) ، و قد يكون مفردا ، أو جملة .

4 – أداة الاستفهام ، و تُعدُّ القرينةَ اللفظيّةَ لأسلوب الاستفهام . و قد تكون محذوفة ، فتُقدَّر . و أدواتُ الاستفهامِ في العربية هي : الهمزة ، و هل ، و أم ، و ما ، و من ، و أيُّ ، وكم ، وكيف ، و أين ، و أنّى ، و متى ، و أيّان[4] .

و تنقسم هذه الأدواتُ بحسب الطّلبِ أقساما ثلاثة [5]:

1 – ما يختصُّ بطلب التصوّر و التّصديق ، و هي " الهمزة ". و يرى ابن هشام أنّها خُصّت بهما معا ؛ لأنها أصلُ أدوات الاستفهام [6] .

2 – ما يختصُّ بطلبِ التّصديق ، و هي " هل ".

3 – ما يختصُّ بطلبِ التّصور ، و هي بقيةُ الأدوات .

و المقصودُ بالتصديق طلبُ إدراكِ النسبةِ المنسوبةِ إلى المسند إليه ، و جوابه بـ : " نعم "، أو " لا " [7]. أمّا التّصوُّرُ ، فهو طلبُ إدراكِ المفرد في الاستفهام ، لا النسبة . فإذا سُئل: " أزيدٌ قائمٌ ؟ "، فالسائل مُسلِّمٌ بحصولِ القيامِ ، و لكنه لا يدري لمن هو منسوب ألزيدٍ ؟ أم لعليّ ؟ فهو يطلبُ تعيينَ و تصوُّرَ أحدِهما[8].

وكثيرا ما يخرج الاستفهامُ للدّلالةِ على أغراض بلاغيّة تُفهَم من المِقام ، و قد يُحدّدُ التركيبُ غرضَ الاستفهام [1] .

---

[1]– ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج8 ، ص150. و ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص15.

[2]– عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص18.

[3]– ينظر محمّد خان ، لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص221 .

[4]– السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 133. و القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص131. و ينظر عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 18. و المراغي ، علوم البلاغة ، ص 62.

[5]– السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 133 إلى ص 135. و القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 131-132 . و عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص19.

[6] – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص 18.

[7] – محمّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص124. و فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج4 ، ص232 ، و ص272.

[8] – محمّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص128.

و قد وُظِّفت جملة الاستفهامُ مستقلة في ديوان النابغة خمسين (50) مرة ، و استُعملت فيه ثماني (8) أدوات، هي : الهمزة ، و هل ، و أم ، و ما ، و من ، و أيُّ ، وكم ، وكيف ، و أنّى.[1]

و سنصنّف أنماطَه بحسب الأداةِ ؛ بوصفها قرينةً لفظيّةً دالّةً على الاستفهام .

النمط الأول : **تركيب استفهامي أداته الهمزة / أم** : وظف هذا النمط أربعة و عشرين (24) مرة في ديوان النابغة مرة ، و ظهر في ثلاث (3) صور:

الصورة الأولى[2]: **أداة استفهام + فعل + فاعل**:

و قد تجسدت هذه الصورة في ثلاثة أشكال ، و منها[3] :

الشكل1:- أداة استفهام + فعل + فاعل (مستتر) + جملة معطوفة :

- تطاوحَ أمرُ عنْجدةَ المنايا فما أدْري **أَتُنْجِدُ أمْ تَغور ؟**[4]

و قد جاءت جملة الاستفهام في محل نصب مفعولي "درى" . و هو يفيد **الحيرة و الجزع** .

الشكل2 :- أداة استفهام + أداة نفي[5]+ فعل + فاعل (مستتر) + حال (جملة اسمية) :

- على حينَ عاتَبْتُ المشيبَ على الصِّبى ، و قلتُ : **ألَمّا أصْحُ و الشيبُ وازِع ؟**[6]

و جملة الاستفهام في محل نصب مقول القول . و غرض الاستفهام **الإنكار** ، فهو ينكر على نفسه البكاء على الرّغم من شيبته ؛ لأن ذلك من أفعال الصّبى . و الكلام متعلق بقوله في البيت قبله : " فكفكفْت مني عَبرةً ، فرددتَها ".

الصورة الثانية : **أداة استفهام + فعل + فاعل + مفعول به / مفعولان** :

و قد جاء على هذه الصورة تسعة (9) أشكال ، و منها[7]:

---

[1]- يُنظرعبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 20 – 21 . و فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج 4 ، ص 232 و ما بعدها .

[2] – نعتمد في تحديد الصور على العناصر الأساسية في الجملة ، و في تحديد الأشكال على المتتمات .

[3] – ينظر أيضا ، الديوان ص 65 (ب1) ، و ص 71 (ب7) .

[4] – الديوان ، 143 . عَنْجَدة : اسم ابنة عمّ النابغة .

[5] – عدّ مُحَمّد الحضرمي " لمّا " في هذا البيت أداة شرط . ينظر ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني ، ص 16 .

[6] – الديوان ، ص 163 .

[7] – ينظر أيضا (ب 2)، ص 75 و(ب 4)، ص 115 و(ب32)، ص 169 و(ب1)، ص 232 و(ب 5)، ص 256 .

الشكل1: – أداة استفهام + مفعول به (مقدم) × 2 + فعل + فاعل (مستتر) + جملة معطوفة :

– **أغَيْرَكَ مَعْقِلاً أَبْغي ، و حِصْناً ؟** فأعيَتْني المعاقلُ و الحصون [1]

و الاستفهام هنا في معنى **الإنكار و النفي** ، أي لا أبغي غيرك معقلا .

الشكل2 : – أداة استفهام + فعل+ فاعل (ضمير) + ظرف + مضاف إليه + مفعول به (ظرف) + مضاف إليه (جملة فعلية) + حال (شبه جملة) :

– **أرأيتَ يومَ عكاظ حينَ لقَيتَني تحتَ العَجَاجِ** ، فما شققْتَ غباري؟[2]

و الغرض هو **تحقير** زرعة بن عمرو الذي كان يتوعّده ، فهو يذكّره بانتصاره عليه يوم عكاظ .

الشكل3:–أداة استفهام + فعل (محذوف) + مفعول مطلق + مضاف إليه + حال(مصدر مؤول):

– **أَجِدَّكُمُ أن تَزْجُروا عن ظُلامة سَفيها** ؟ و لن تَرْعَوا لوُدّيَِ آصره[3]

حذف الفعل و ناب عنه مصدره ، أي : أتَجِدّون جِدَّكم في عدم زجر سفيه عن ظلمه ، أو أأنتم جادون ؟[4] و هو استفهام **حقيقي** فيه طلب التحقّق .

الشكل4:– أداة استفهام + فعل + مفعول به + جار و مجرور + فاعل . و قد ورد منه بيتان :

النموذج1:– أداة استفهام + فعل + مفعول به (ضمير)+ جار و مجرور + فاعل + مضاف إليه:

– **أهاجكَ من أسماءَ رسْمُ المنازلِ** برَوْضةِ نُعْمِيٍّ فذَات الأجاولِ ؟ [5]

في هذا البيت يحتمل أن تكون الهمزة للاستفهام ، و يُحتمل أن تكون همزة " أَفْعَلَ" .

فوزن " أَفْعَلَ" قد يأتي بمعنى "فَعَلَ" [6] ، فتقول : هاجه الأمر ، و أهاجه الأمر . و هو استفهام **تقريري** ، فهو يقرّر حالته ، و قد هاجته ديار المحبوبة المقفرة .

الشكل 5: أداة استفهام + أداة نفي + فعل + فاعل + مفعولان . و قد ورد منه ثلاثة أبيات [1]

و منها هذا النموذج: أداة استفهام+ أداة نفي+ فعل+ فاعل (مستتر)+ مفعول به×2 (جملة اسمية):

---

[1] – الديوان ، ص 266 .

[2] – الديوان ، ص 105 .

[3] – الديوان ، ص 129 .

[4] – ينظر مُحَّد الحضرمي ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني ، ص85 .

[5] – الديوان ، ص 195 . و ينظر أيضا (ب1)، ص89.

[6] – ابن قتيبة ، أدب الكاتب ، تحق ، مُحَّد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط2 ، 1985 . ص344 و ما بعدها

- **أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَعطاكَ سورَةً** تَرى كُلَّ مَلْكٍ دونَها يَتَذَبذَبُ ؟[2]

دخل الاستفهام في هذا الشكل على نفيٍ ، فأفاد **التّقرير**[3]، بمعنى: قد رأيتَ أن الله أعطاك سورة. و التقريرُ هو « حملك المخاطَب على الإقرارِ و الاعترافِ بأمرٍ قد استقرّ عنده ، و لا يكون بـ "هل" ، و إنّما تُستعمل فيه اله مزة . و الكلامُ مع التقرير موجب »[4]. قال الزّمخشري في تفسيرِ قوله تعالى : ﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ﴾[5] : « استفهم على انتفاء الشّرحِ على وجهِ الإنكارِ فأفاد إثباتَ الشّرحِ و إيجابَه ، فكأنه قيل : شرحنا لك صدرك »[6].

الصورة الثالثة : **أداة استفهام + مبتدأ + خبر** . و ظهرت في أشكال ثلاثة ، و منها[7] :

الشكل1: - أداة استفهام + خبر (شبه جملة) + مبتدأ + معطوف + حال×2 + معطوف :

- **أمن آلِ ميّة رائحٌ أو مغتد** عجلانَ ذا زادٍ ، و غيرَ مزوَّد ؟ [8]

الشكل2: أداة استفهام +مبتدأ + مفعول به + مضاف إليه +فاعل(سدّ مسدّ الخبر)+جملة معطوفة:

- **أتارِكَةٌ تدَلُّلَها قَطَامِ** و ضِنًّا بالتَّحيَّةِ والكلام ؟ [9]

في هذا الشكل سدّ الفاعل (قطام) مسدّ الخبر ؛ لأن المبتدأ جاء اسما مشتقا نكرة معتمدا على استفهام[10]. و هو استفهام **للتمني**[11].

النمط الثاني : **تركيب استفهامي أداته "هل"** : "هل" حرف استفهام يفيد التصديق ، أي طلبُ إدراكِ النسبةِ المنسوبةِ إلى المسند إليه ، و جوابه بـ : "نعم" ، أو "لا" [1]. قال

---

[1] - ينظر أيضا الديوان (ب4) ، ص115 و (ب1)، ص 232 .

[2] - الديوان ، ص 56 .

[3] - ينظر ، المراغي ، علوم البلاغة ، ص67.

[4] - الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص517.

[5] - الشرح / 01.

[6] - الزمخشري ، الكشاف ، ج 4 ، ص770.

[7] - ينظر كذلك الديوان (ب1) ، ص 202 .

[8] - الديوان ، ص 93 .

[9] - الديوان ، ص 235 .

[10] - شرح ابن عقيل ، ج1، ص 172 .

[11] - يجوز نصب " تاركة " على أنه مصدر بفعل يلزم إضماره : " أتترك تَركا تدلّلها " ، و هنا يكون الاستفهام للتوبيخ . ينظر مُحَمَّد الحضرمي ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني ، ص74 .

سيبويه: « هل ليست بمنزلة ألف الاستفهام ؛ لأنك إذا قلت : هل تضرب زيداً ؟ فلا يكون أن تدّعيَ أن الضرب واقعٌ . وقد تقول :أتضرب زيداً ؟ وأنت تدّعي أن الضرب واقعٌ »[2].

و قد وُظّف هذا النمط ثماني (8) مرات. و ظهر في ثلاث (3) صور :

الصورة الأولى : **أداة استفهام + فعل + فاعل** . و قد تجسّدت في شكل واحد :

- أداة استفهام + فعل + حرف توكيد + فاعل + مضاف إليه + حال (جملة اسمية) :

- حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ ريبَةً و **هَلْ يَأْثَمَنْ ذو أُمَّةٍ ، وَ هْوَ طَائِعُ ؟**[3]

و هو استفهام أفاد **النفي** ، بمعنى لا يأثمن امرؤ ذو نعمة أو ذو استقامة .

الصورة الثانية: **أداة استفهام + فعل + فاعل + مفعول به/ مفعولان** : و قد ظهرت هذه الصورة في ثلاثة أشكال ، و منها [4]:

الشكل1 : أداة استفهام + فعل + حرف توكيد+ مفعول به (ضمير× 2) + فاعل (محذوف) + نعت × 3 + معطوف×2 .

- **هل تُبْلِغَنِّيهِمُ حَرْفٌ مُصرَّمَةٌ ، أُجْدُ الفَقارِ ، و إدْلاجٌ و تَهْجيرُ ؟** [5]

و هو استفهام في معنى **الترجي** ؛ إذ هو طلب ممكن التحقيق . فهو يرجو أن تبلغه أحبابَه ناقتُه القوية الصلبة ، و سيرُه ليلا و هاجرة .

الشكل2 : أداة استفهام (محذوفة) + فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به + نعت (جملة فعلية) .

- أَصاحِ **ترى برْقاً أُريكَ وَميضُه** يُضيءُ سناهُ عن رُكامٍ مُنَضَّد ؟ [6]

- أَصاحِ **تَرى** ، و أَنتَ إذاً بصيرُ ، **حُمولَ الحيِّ يَحْمِلُهَ الوجينُ ؟**[7]

حذفت أداة الاستفهام في البيتين ، و نقدّرها بـ " هل " . أي : " أَصاحِ هل ترى برْقاً ؟ و " أَصاحِ هل تَرى حُمولَ الحيّ " ؟

---

[1] – مُحَمَّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص124. و فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج4 ، ص232 ، و ص272.

[2] – سيبويه ، الكتاب ، ج 3 ، ص 175 -176.

[3] – الديوان ، ص 166 . ذو أمة : صاحب نعمة ، أو ذو استقامة .

[4]– ينظر كذلك (ب 3) ،ص 115 .

[5] – الديوان ، ص 136 .

[6] – الديوان ، ص 100 .

[7] – الديوان ، ص 263 . الوجين : الأرض المرتفعة .

و قد قدّرنا "هل" ؛ لأنها تفيد التصديق . و هما استفهامان **تقريريان** ، بمعنى : يا صاحبي أنت ترى برقا . و أنت ترى حمول الحي .

الصورة الثالثة : **أداة استفهام + مبتدأ + خبر** : و تظهر هذه الصورة في شكل واحد :

- أداة استفهام + جار و مجرور + حرف جر (زائد) + مبتدأ (مصدر مؤول) + حرف جر شبيه بالزائد + خبر :

- و عيّرْتْني بنو ذبيانَ خشْيتَه ، و **هل عليَّ بأنْ أَخْشاكَ مِنْ عارِ ؟**[1]

و قد ورد في البيت المبتدأ مصدرا مؤولا مسبوقا بحرف جر زائد ، و الخبر مسبوقا بحرف جر شبيه بالزائد للتوكيد . فأصل الكلام : " و هل خشيتُك عارٌ عليّ ؟ " .

و هو استفهام غرضه **النفي** ، بمعنى : لا عار عليّ في خشتك .

النمط الثالث : **تركيب استفهامي أداته "ما"/ ماذا** : الأصل في "ما" أنها اسم استفهام لغير العاقل . و قد تُركّب مع " ذا " ، فتصبح " ماذا " و تعرب إعراب "ما". و إذا كانت " ذا " إشاريّة (التي يليها اسم) ، أو موصولية (التي يليها فعل) ، تكون " ما " مبتدأ ، و " ذا " خبرا[2].

و قد وظّف هذا النمط ستّ (6) مرات ، و ظهر في صورتين :

الصورة الأولى: **أداة استفهام + فعل + فاعل + مفعول به** : و قد ظهرت في شكلين ، و منهما هذا الشكل[3] :

الشكل1:- مفعول به مقدم (اسم استفهام)+ فعل + فاعل (ضمير) + جار و مجرور+ معطوف:

- عوجوا فحَيّوا لنُعْمٍ دمنة الدّار ، **ماذا تُحيّون من نُؤيٍ و أحجار ؟**[4]

و يتضمّن الاستفهام في البيت معنى **التّحسّر** على ديار المحبوبة التي أضحت خلاء .

الصورة الثانية : **أداة استفهام مبتدأ + خبر** : و قد تجسدت في شكلين :

الشكل 1 : - مبتدأ (اسم استفهام) + خبر + مضاف إليه[5] :

---

[1] - الديوان ، ص 124 .

[2] - ينظر ، إميل بديع يعقوب ، معجم الإعراب و الإملاء ، دار اشريفة ، الجزائر ، (د ت) ، (د ط)، ص387 و ص396.

[3] - ينظر أيضا الديوان ، ص 71 (ب5).

[4] - الديوان ، ص 145 .

[5] - ينظر أيضا (ب 8) ، ص 217 و (ب 2) ، ص 233 .

– طالَ الثّواءُ على رُسومِ ديار قَفْرٍ أَسائلُها و **مَا اسْتِخْباري** ؟ [1]

و قد دلّ الاستفهام في البيت على **تحسّر** الشاعر على ديار محبوبته .

الشكل2 :– مبتدأ (اسم استفهام) + خبر (جملة موصولية) + جار و مجرور× 2 + نعت [2]:

– قُلْ للهُمام و خيرُ القولِ أَصْدَقُه   و الدّهرُ يومضُ بعدَ الحالِ بالحال

– **ماذا رُزئْنا به من حيّةٍ ذَكَرٍ** نَضْناضَةٍ بالرّزايا صِلَّ أَصْلال ؟ [3]

و جملة الاستفهام في البيت في محل نصب مقول القول في البيت قبله : " قل للهمام " .

و قد وُظّف هذا الاستفهام لغرض **التهويل** .

النمط الرابع: **تركيب استفهامي أداته " مَنْ "** من : اسم استفهام للعاقل ، و قد وظف هذا النمط ثلاث مرات ، و ظهر في صورة واحدة :

الصورة الوحيدة : **مبتدأ + خبر + فاعل + مفعولان** : و قد تكررت ثلاث مرات ، و تجسدت في شكلين :

الشكل1: مبتدأ (اسم استفهام) + خبر + مفعول به (1) + بدل + مضاف إليه + مفعول به(2):

– **مَنْ مبْلغٌ عمرَو بنَ هنْدٍ آيَةً** ؟ و مِنَ النّصيحَةِ كثْرةُ الإنْذار [4]

الشكل 2 :– أداة تنبيه + مبتدأ (اسم استفهام) + خبر + فاعل (مستتر) + جار و مجرور + مفعول به (1)+ مفعول به(2) (محذوف):

– **ألاَ من مُبْلِغٌ عني لَبيدا** أبا الدّرْداء جَحْفلَةَ الأَتان ؟ [5]

حذف المفعول به الثاني في هذا الشكل و تقديره " رسالةً " . و غرض الاستفهام في الأبيات الثلاثة لهذه الصورة هو **التنبيه** ؛ فقد وردت كلّها في مطالع مقطوعات .

---

[1] – الديوان ، ص 103 .

[2] – يجوز أن تكون " من " زائدة ، و حية بدلا من ضمير " به ".

[3] – الديوان ، ص 212 .

[4] – الديوان ، ص 114 .

[5] – الديوان ، ص 259 . جحفلة الأتان : شفة الأتان . و ينظر ص125 (ب1) .

النمط الخامس : **تركيب استفهامي أداته "كيف" / أنّى :** جمعنا في هذا النمط بين " كيف" و " أنّى" ؛ لأن الأخيرة تأتي بمعنى الأولى[1] .

و قد وُظّف هذا النمط ستّ (6) مرات في ديوان النابغة ، و ظهر في ثلاث صور :

الصورة الأولى: أداة استفهام + فعل + فاعل . و قد تجسدت في شكل واحد :

– حال (اسم استفهام) + جار و مجرور + جملة فعلية (محذوفة) + حال (جملة اسمية) :

– يقولون : "حصنٌ " ثم تأْبى نُفوسُهم و **كيف بحصنٍ و الجبالُ جُنوحُ ؟**[2]

وقعت " كيف" موقع الحال ، و بعدها جملة فعلية محذوفة ؛ فالمعنى : " كيف بحصن يهلك ، و الجبال لم تندك " ؟ و هو استفهام يفيد **التهويل**[3] .

الصورة الثانية : **أداة استفهام + فعل + فاعل + مفعول به** . و تظهر هذه الصورة في أربعة أشكال ، و منها [4]:

الشكل1: – حال (اسم استفهام) + فعل + مفعول به + فاعل (جملة موصولية) :

– وَما طلبُ الحاجاتِ في كُلِّ وِجهَةٍ و **كيف ينام الليلَ من بات مُعسِرا ؟**[5]

و قد تضمّن الاستفهام في البيت معنى **النفي** ، أي : لا ينام الليل من بات معسرا .

الشكل2 : – حال (اسم استفهام) + (جملة فعلية محذوفة : فعل + فاعل + مفعول به) :

– لِما أغْفَلْتُ شُكركَ فانْتَصِحْني و **كيف و مِنْ عطائِكَ جُلُّ مالي ؟**[6]

حذفت في هذا البيت الجملة الفعلية بعد " كيف " و تقديرها : " كيف أغفل شكرك " ؟ و هو استفهام **إنكاري** .

الشكل3: – مفعول فيه (أداة استفهام : أنّى) + فعل + فاعل + مفعول به (1) محذوف + مفعول به (2):

---

[1] – ينظر ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 7 ، ص45 .

[2] – الديوان ، ص 74 . و الجبال جَنوح : كيف بقيت الجبال على حالها لم تندكّ لموت حصن ؟

[3] – يجوز أن يُفهَم المعنى : " كيف يهلك حصن و الجبال لم تندك " ، فيكون الشكل على النحو الآتي : =
= حال (اسم استفهام) + فعل محذوف + حرف جر زائد + فاعل + حال (جملة اسمية).

[4] – و ينظر أيضا الديوان ، ص 68 .

[5] – الديوان ، ص 157 .

[6] – الديوان ، ص 205 .

– **تَذكّرَ أنّى يجعل اللهُ جُنّةً ؟** فيُصبحَ ذا مالٍ ، و يَقتُلَ واتِره [1]

حُذف المفعول الثاني لـ"يجعل" و يُقدّر بـ " يمينَه " ، أي أنّى يجعل الله يمينَه جُنّةً تمنعه من قتل الحية ؟ و قد جاءت جملة الاستفهام في موقع المفعول به للفعل "تذكّر". و هو استفهام **إنكاري في معنى النفي** ، أي لا يجعل الله يمنه واقيا و مانعا له من قتل الحية [2] .

الصورة الثالثة : مبتدأ + خبر . و قد ورد منها شكل وحيد :

– خبر مقدم (اسم استفهام) + مبتدأ (مؤخر) + مضاف إليه + حال (جملة اسمية) :

– دعاكَ الهوى واستجْهلتكَ المنازلُ **وكيفَ تصابي المرءِ و الشيبُ شاملُ ؟** [3]

و هو استفهام **إنكاري** . فهو ينكر على نفسه الرجوع إلى الجهالة و الغرام الذي هو من أفعال الصبى ، بعد أن اشتعل رأسه شيبا .

النمط السادس : تركيب استفهامي أداته "كم" و رد في صورة واحدة في بيت مفرد :

الصورة الوحيدة: أداة استفهام + فعل+ فاعل+ مفعول به . و ظهرت في شكل وحيد:

– حرف جر + اسم مجرور (اسم استفهام) + فعل + مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) :

– قَذاها أنّ شاربها بخيلٌ يُحاسبُ نفسه **بكم اشْتَراها ؟** [4]

و أفاد توبيخ البخيل الذي يحاسب نفسه بكم اشترى الخمر .

النمط السابع : تركيب استفهامي أداته " أيّ " و قد ورد مرّة واحدة .

الصورة الوحيدة : أداة استفهام (مبتدأ) + خبر :

– اسم استفهام (مبتدأ) + مضاف إليه + خبر :

– وَ لَسْتَ بِمُسْتَبْقٍ أَخَا لا تَلُمُّهُ عَلَىْ شَعَثٍ ، **أَيُّ الرِّجَاْلِ المُهَذَّبُ ؟** [5]

و هو استفهام يفيد **النفي** ، بمعنى : لا يوجد رجلٌ خال من العيوب .

و من خلال دراستنا أسلوب الاستفهام في ديوان النابغة يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية:

1– احتلت الجملة الاستفهامية الرتبة الأولى بين الأساليب الطلبية بنسبة 36.76 % .

---

[1] – الديوان ، ص 133 .

[2] – الديوان ، (ها) 1 ، ص 133 .

[3] – الديوان ، ص 184 .

[4] – الديوان ، ص 286 .

[5] – الديوان ، ص 56 .

2 – توظيف الهمزة بنسبة 48 % . و قد جاء توظيف بقية الأدوات على النحو الآتي :

الترتيب	الأداة	التكرار	النسبة	الترتيب	الأداة	التكرار	النسبة
1	الهمزة	24	% 48.00	5	من	04	% 08.00
2	هل	08	% 16.00	6	أنى	01	% 2.00
3	ما	06	% 12.00	7	أي	01	% 2.00
4	كيف	05	% 10.00	8	كم	01	% 2.00
المجموع		**50**	**% 100**				

3 – احتلّ الاستفهام مطالع القصائد و المقطوعات بنسبة 34.00 % .

4 –لم يوظّف الاستفهام للدلالة على غرضه الحقيقي إلا بنسبة 6.00 % ، في حين خرج في 94.00 % للدلالة على أغراض حدّدها السياق . و نلخّصها في الجدول الآتي :

الترتيب	الغرض	التكرار	النسبة	الترتيب	الغرض	التكرار	النسبة
1	التقرير	10	% 20.00	10	التهويل	2	% 4.00
2	الإنكار	9	% 18.00	11	الفخر	1	% 2.00
3	النفي	6	% 12.00	12	التوبيخ	1	% 2.00
4	حقيقي	3	% 6.00	13	التمني	1	% 2.00
5	التنبيه	3	% 6.00	14	التعريض	1	% 2.00
6	التشوق	3	% 6.00	15	الترجي	1	% 2.00
7	التحسر	3	% 6.00	16	التحقير	1	% 2.00
8	اللوم	2	% 4.00	17	التأنيب	1	% 2.00
9	الحيرة	2	% 4.00	**المجموع**		**50**	**% 100**

3 . جملتا النداء و الاستغاثة :

3 . 1 . **جملة النداء** : النّداءُ « هو طلبُ إقبالِ المدعوِّ على الدّاعي بحرفٍ مخصوص . و إنّما يصحب في الأكثر الأمرَ و النهي...و قد يجيء معه الجُملُ الاستفهاميةُ و الخبرية » [1].

و يتحقّق أسلوبُ النّداءِ بجملةٍ من الأدواتِ ، هي : يا ، و أيا ، و هيا ، و أي ، و الهمزة .

و تُستعمَل يا ، و أيا ، و هيا لنداء البعيدِ حقيقةً ، أو من هو في منزلته ، كالنائم والساهي[2] .

---

[1] – الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص513–514 . و ينظر ، شرح الرضي على الكافية ، ج1 ، ص344 .

[2] – ينظر سيبزيه ، الكتاب ، ج2 ، ص229–230 . والسكاكي ، مفتاح العلوم ، ص45 .

و النّحاةُ يعدّون المنادى في المنصوبات . و قد شبّ خلافٌ في عامل نصبِه ، نوجزه في آراء ثلاثة :
فقد كان سيبويه يرى أن العاملَ في نصب المنادى فعلٌ متروكٌ إظهارُه ، أي إنه محذوف وجوبا [1] ، و أنّ المنادى المفرد ، و النكرةَ المقصودةَ مبنيان في محلِّ نصب [2]. و على نهجه سار جمهورُ النحاة [3].

أمّا الرأي الثاني، فيرى أصحابُه أنّ المنادى منصوبٌ بحرفٍ نائبٍ مناب "أدعو" أو أنادي"[4].

و من النحاةِ من رأى أنّ حرف النّداءِ هو العاملُ في المنادى ، قال صاحب " الغرّة في شرح اللّمع "سعيد بن مبارك بن الدّهان (ت 569 هـ) :« ليس لنا فعلٌ يدلُّ على المعنى الذي أدّاه"يا" ، فكأنه بنفسه في العمل »[5].

و قد لاحظ بعضُ القدماء – كما لاحظ المحدثون – أنّ تقديرَ الفعل في النّداءِ يحوّله من إنشاء إلى خبر ، و منهم ابن يعيش الذي يقول : « إذا قلت : يا زيدُ ، فأنت منادٍ غيرُ مُخبِرٍ ، و لو قلت : أنادي ، أو ناديتُ كان خلافَ معنى يا زيدُ » [6]. و مع التزم ابن يعيش تقدير فعل محذوف عاملا في نصبِ المنادى .

و جديرٌ بالذكر أنّ الخليلَ لم يتكلّف عاملا للمنادى ، فقد كان يرى أن سببَ نصبِ المنادى المضاف ، و النكرةِ المقصودةِ هو طولُ الكلام ، و شبّه نصبَهما بنصب "هو قبلَك " ، و " هو بعدَك "، وشبّه بناءَ المفرد ، و النكرةِ المقصودةِ على ما يرفعان به ببناء "قبلُ" و "بعدُ "[7].

---

[1] – أنكر ابن مضاء هذه القضية في جملة ما أنكر من المحذوفات التي لا تظهر ألبتة ، و إذا أظهرت فسد الكلام أو تغير معناه ، ينظر ، الرد على النحاة ، ص78-79.

[2]– سيبويه ، الكتاب ، ج2 ، ص 182.

[3] – ينظر المبرد ، المقتضب ، ج4 ، ص202 . و الزمخشري ، المفصل ، ص60 . و ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج1 ، ص127. و شرح الرضي على الكافية ، ج1 ، ص346 . و شرح ابن عقيل ،ج3 ، ص 213.

[4] – ابن جني ، الخصائص ، ص490 . و ابن جني ، اللمع ، ص169. و شرح الرضي على الكافية ، ج1 ص344.

[5] – ابن جني ، اللمع ، هامش (2) ،ص192.

[6] – ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج9 ، ص91 . و ينظر في آراء المحدثين ، مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ، ص302 إلى ص306 . و تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص219. و محمّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص 262.

[7] – سيبويه ، الكتاب ، ج2 ، ص182-183.

و قد استحسن المحدثون هذا التعليل . و زاد مهدي المخزومي على قول الخليل – متأثرا بآراء أستاذه إبراهيم مصطفى في علامات الإعراب [1] – بأنّ نصب المنادى المضاف ، و الشبيه بالمضاف، و النكرة غير المقصودة نُصبت لماّ طال الكلام ؛ لأنّ الفتحةَ أخفُّ الحركات[2].

و إذا كان القدماءُ قد اختلفوا في عاملِ النصب في المنادى ، فإنّ المحدثين قد اختلفوا في تسميةِ أسلوبِ النّداء ، فقد سمّاه الدكتور عبد الرّحمن أيوب " جملة غير إسنادية " [3] ، و سمّاه المستشرق برجستراسير " شبه جملة "[4] . و رأى الدكتور مهدي المخزومي بأنه حالةٌ من حالات التنبيه التنبيه ؛ فهو مركّب لفظيٌّ بمنزلةِ أسماءِ الأصوات يُستَخدَمُ لإبلاغِ المنادي حاجة...[5]

و ذهب الدّكتور تمّام حسّان إلى أنّه من الجمل التي تعتمد على الأداةِ و معناها [6].

و على الرّغم من اقتناعِ المحدثين بأنّ النداء ليس جملة تقوم على الإسناد كما يُفهَم من مصطلحِ الجملة ، إلاّ أنّه لا أحدَ منهم – في حدود علمنا – أعطى مصطلحاً واضحا لأسلوبِ النّداء ؛ و لذلك سنحتفظُ بمصطلح " جملة النداء " ، و لكن لن نقصدَ بها التعبيرَ المتكوّن من أداةِ النّداء و المنادى و حسب ، بل إنّنا سنوسّعها أكثرَ من ذلك ؛ فالموقف الإبلاغيّ في النداء يتكوّن من أربعة عناصر هي[7]:

1 – المنادي (المرسِل / المخاطِب).

2 – المنادى (المرسَل إليه / المخاطَب).

3 – أداة النّداء ، و يجوز حذفها ، فتقدّرُ الياء دون غيرها .

4 – جواب النداء (المنادى به) [8]، و هو مضمون الرّسالةِ اللغويّةِ المرادِ تبليغُها إلى المنادى، و قد تكون جملةً خبريّةً ، أو طلبيّة .

---

[1] – ينظر إبراهيم مصطفى ، إحياء النحو ، ص78.

[2] – مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ، ص306 -307.

[3] – نفسه ، ص 304.

[4] – مُحَمَّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص262.

[5] – مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ، ص 311.

[6] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص219.

[7] – ينظر مُحَمَّد خان ، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص263.

[8] – سنستعمل مصطلح " جواب النداء " حفاظا على أن تكون المصطلحات على نسق واحد ، فقد قالوا: جواب : الشرط، و الاستفهام ، و القسم .

و إذا ما نحن أنعمنا النظر في ما يُسمّى بجملة النداء المكوّنةِ من الأداة و المنادى ، في مثل : "يا مُحَمَّد" ، وجدناها غيرَ مقصودةٍ لذاتها ، أي إنّ الفائدةَ لا تتمُّ بها ، و إنّما تتمُّ الفائدةُ بما سيأتي بعدها من كلامٍ ، و هو ما يسمّيه أستاذُنا الدكتور مُحَمَّد خان "جواب النداء ، أو المنادى به" [1].

و ما دامت الفائدةُ التي هي شرطُ الكلام لم تتحقق إلاّ بجواب النداء ، كان لا بدّ من ضمِّه إلى جملةِ النّداء بوصفه جملةً خاضعةً غيرَ مستقلّةٍ في تركيب النّداء ، و إن كانت مستقلّةً قبل ذلك .

إن ما يسمّى بجملة النّداء ما هي إلاّ وسيلةٌ من وسائل تنبيه المخاطَب [2] ، و لابدّ من ضمّ جملة جواب النداء إليها ليكون الكلام تاما . ويبدو لنا أنّ الأمرَ في تركيبِ النّداءِ من هذه الناحية يُشبِه تركيبَ الشرط ، فجملةُ جوابِ الشرطِ كانت أيضا مستقلّةً ، فلمّا وُظِّفت جوابا للشرط أصبحت خاضعةً غيرَ مستقلّة .

وقد وُظِّفَت الجملةُ النّدائيّةُ في ديوان النابغة سبع عشرة (17) مرّة [3]، و جاءت موزّعةً على ثلاثة أنماط . و س نعتمد في تصنيف تلك الأنماط على نوع المنادى ، و في تصنيف صور الأنماط على نوع جواب النداء .

النمط الأول : **أداة النداء + منادى (علم) + جواب النداء** تكرر هذا النمط ثماني (8) مرات ، و ظهر في صورتين :

الصورة الأولى [4]: **أداة النداء + منادى علم + جواب النداء (جملة أمرية).**

وردت على هذه الصورة سبع (7) جمل ندائية تجسّدت في أربعة (4) أشكال ، و منها[5]:

الشكل1 :- جواب النداء (فعل أمر+ مفعول به (ضمير) + فاعل (مستتر) + جار و مجرور) + أداة نداء + منادى + نعت :

- **كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ** وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ[6]

---

[1] – مُحَمَّد خان ، لغة القرآن الكريم " دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة "، ص263.

[2] – ينظر مهدي المخزومي ، في النحو العربي نقد و توجيه ، ص302 إلى ص 306.

[3] – هناك حالات من الجمل استخدمت فيها أداة النداء سندرسها في التعجب أو في التحسّر ، و نعلل ذلك في موضعه .

[4] – حذفت أداة النداء في هذه الصورة أربع مرات ، و جاء المنادى مرخّما أربع مرات .

[5]– ينظر أيضا الديوان(ب11)، ص53 و(ب18)، ص148 و(ب1) ، ص176 و(ب1)، ص224 و(ب6) ، ص251 .

[6] – الديوان ، ص 43 .

كذا رُويت " أُمَيْمَةَ " بالنصب . و قد عُلّل نصبها بكون العرب عادة ما ترخّم المنادى المؤنث ، فلما اضطره الوزن إلى إبقاء التاء جاء بها مفتوحة على عادة الترخيم [1] . و منهم من ذهب إلى أنه رخّم المنادى (يا أُميمَ) ، ثمّ أُقْحِمت التاء توكيدا [2] . و « و قيل : إنه ليس بمرخم ، بل هو معرب نصب على أصل المنادى و لم يُنوّن ؛ لأنه غير منصرف » [3] .

و بغض النظر عما ذهب إليه النحاة ، فقد كان من الممكن أن يأتي بالمنادى (أميمة) مبنيا على الضمّ (دون ترخيم) ، و لكن الشاعر جاء به مفتوحا ؛ فهو يشكو أميةَ الهمّ المتعب الذي احتلّ جوانب صدره ، و الليل الطويل الذي لا يكاد ينقضي ، و لذلك لجأ إلى فتح (أميمةَ) ، فاستعمل الفتحة التي هي أخفّ الحركات ، و كأنه يريد أن يخفف شيئا من الهم على نفسه .

الشكل2 : – أداة نداء + منادى (مرخم) + جواب النداء (جملة أمرية) :

النموذج:– جواب النداء (فعل أمر+ فاعل (مستتر)+ مفعول به (شبه جملة) + أداة نداء (محذوفة) + منادى (مرخم) + بدل + مضاف إليه :

– إنّا أُناسٌ لاحقون بأصْلنا **فالْحقْ بأَصْلِكَ خارِجَ بنَ سنان** [4]

و على الرّغم من أن الشاعر اضطر للترخيم إلا أنه أفاد **تحقير** خارجة بن سنان .

الصورة الثانية : أداة النداء + منادى (علم) + جواب النداء (جملة استفهامية) :

الشكل الوحيد :– جواب النداء (مبتدأ (اسم استفهام)+ خبر (ظرف)) + أداة نداء + منادى :

– فإنّي لا أُلامُ على دُخولٍ و لكنْ **ما وارءَكَ يا عِصامُ ؟** [5]

النمط الثاني : أداة النداء + منادى (مضاف) + جواب النداء : و رد هذا النمط ستّ (6) مرات ، و ظهر في ثلاث (3) صور :

الصورة الأولى : أداة النداء + منادى مضاف + جواب النداء (جملة أمرية) :

و قد تجسدت هذه الصورة في شكل واحد :

---

[1] – ينظر شرح الرضي على الكافية ، ج 1 ، ص 388 ، و ص 404 .

[2] – مُحَمَّد الحضرمي ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ن القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني ، ص22 .

[3] – ماهر عبد الغني كريم ، الشواهد النحوية في شعر النابغة الذبياني ، ص88 .

[4] – الديوان ، ص 258 .

[5]– الديوان ، ص 233 .

الشكل الوحيد :– جواب النداء (فعل أمر+ فاعل (ضمير) + مفعول به (ضمير)) + أداة نداء (محذوفة) + منادى (مضاف) + مضاف إليه :

– **حَدِّثوني بني الشَّقيقَةِ** ما يَمْنَعُ فَقْعا بقَرْقَرٍ أن يزولا [1]

و قد حذفت الأداة ، و تقدّر بـ " يا " . و جاء جواب النداء جملة أمرية متقدمة عليه .

الصورة الثانية: أداة النداء + منادى مضاف + جواب النداء (جملة استفهامية محذوفة):

الشكل الوحيد :– أداة نداء + منادى (مضاف) + مضاف إليه + جواب نداء (جملة استفهامية غير ظاهرة) + مفعول مطلق[2] :

– **أَسائلَتي سفاهتَها** و جهلا على الهِجْرانِ أختَ بني شِهابِ [3]

جواب النداء محذوف . و أصل الكلام : (أسائلتي : ما أصلي؟ سؤالَ سفاهةٍ و جهل) .

و قد دلّ عليه البيت بعده :

– فإمّا تُنْكري نَسباً فإنّي من الصُّهْبِ السِّبال بني الضِّبّابِ

و في هذا النداء معنى **التحقير و التوبيخ** لهذه السائلة عن أصله .

الصورة الثالثة: أداة النداء + منادى مضاف + جواب النداء (جملة خبرية):

وقد وردت هذه الصورة في شكلين :

الشكل1 : أداة نداء + منادى (مضاف) + مضاف إليه + (جملة خبرية : ظاهرة) :

النموذج1 : أداة نداء + منادى (مضاف) + مضاف إليه + جار و مجرور + معطوف + جواب النداء (جملة خبرية : فعل + فاعل مستتر) + جملة معطوفة :

– **يا دارَ ميّةَ بالعَلْياءِ فالسّنَد** ، **أَقْوَتْ** و طال عَليها سَالفُ الأَبد[4]

و هو استفهام يفيد **التحسر** ؛ فقد نادى الدار ، و هي لا تعقل ، تحسّرا على ما أصابها من بلىً بعد رحيل أهلها عنها .

و قد ورد جواب النداء جملة خبرية ؛ إذ التفت الشاعر من الخطاب إلى الإخبار .

و**الالتفات** « هو انصرافُ المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة . و ما يشبه

---

[1] – الديوان ، ص 207 .

[2] – سفاهتَها : مفعول مطلق مبيّن لنوع السؤال ، أي سؤال سفاهة و جهل منها . ينظر الديوان (ها)4 ، ص 63 .

[3] – الديوان ، ص 63 .

[4] – الديوان ، ص 76 .

ذلك من الالتفات الانصرافُ عن معنىً يكون فيه إلى معنى آخر »[1]. و قد كان مجرى الكلام أن يقول : (أَقْوَيْتِ و طال عليكِ ...) .

و هذا الالتفات يُبرز مدى تحسّر الشاعر على ديار محبوبته التي صارت خلاء ؛ ما جعله يحوّل الخطاب إلى إخبارٍ ، فهو يحسّ بأن خطاب الدار المقوية يضاعف حزنه و حسرته .

النموذج2:- أداة نداء + منادى مضاف (مرخّم) + مضاف إليه× 2 + جواب النداء (جملة خبرية مؤكدة) :

– أَحارِ بَني أُميّةَ إنّ قيسا أَحَلّوا بالمحارمِ و ادّعيتُ [2]

الأصل في المنادى المضاف ألا يُرخّم [3] ، إلا أن أصل المنادى هنا مفرد علم (يا حارثُ) ، فرخّم المنادى ثم أضافه إلى قومه . و الاستعمال المطّرد في مثل هذا الأسلوب : " يا حارثَ حارثَ بني أمية " ، أو " يا حارثُ حارثَ بني أمية " ؛ إذ يجوز نصب الأول و الثاني معا ، و يجوز ضم الأول و نصبب الثاني [4]. فقد روي [من الرجز] :

يا زيدُ زيدَ العَيْمَلاتِ الذُّبُلِ تَطاوَلَ الليلُ هُدَيْتَ فانْزِلِ [5]

و سيبويه يعدّ الاسمين في مثل هذا بمثابة الاسم الواحد ، و يكون ثانيهما بمنزلة الهاء في طلحة[6]. و قد حذف الشاعر الاسم الثاني (حارث) لما رخّم الأول (أحارِ) و أضافه إلى قومه.

و على الرغم من أن الترخيم جاء اضطرارا ، إلا أنه يفيد **التنبيه و التحبّب** ، فالشاعر يشكو إلى "الحارث" بغي " قيس" التي أحلّت المحارم .

الشكل2: أداة نداء + منادى (مضاف) + مضاف إليه + جواب النداء (جملة خبرية غير ظاهرة) :

و قد ورد منه بيتان ، نقف على أحدهما[7]:

---

[1] – ابن المعتز ، البديع ، ص 58 . و يُنظر أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ، ص 358 .

[2] – الديوان ، ص 71 . عدّ الشيخ الطاهر بن عاشور هذا الأسلوب استفهاما ، قال : « (أحار بني) استفهام إنكاري ، أي لِمَ يا حار بني أمية ؟ و هذا تعريض بأنهم هم الذين حاربوا قوم النابغة » . ينظر الديوان (ها)2 ، ص 71 .

[3]– ينظر ، ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 2 ، ص 19 .

[4] – ينظر نفسه ، ج2 ، ص 10 .

[5] – نفسه ، ص نفسها .

[6] – سيبويه ، الكتاب ، ج 2 ، ص 207 .

[7] – ينظر أيضا الديوان ، ص 65 (ب1) .

النموذج 1: - أداة نداء + منادى (مضاف) + مضاف إليه + مفعول به (جملة مصدرية) + جواب النداء (جملة خبرية غير ظاهرة) + جملة معطوفة :

- **يا مانعَ الضَّيْمِ أَنْ يغْشى سَراتَهمُ** و **حاملَ الإصْرِ** عنْهم بعدما غرِقوا [1]

لا يظهر جواب النداء في هذا الشكل ، و يمكن تقديره بـ " أنت رجل عظيم " .

فقد جاء النداء لغرض **التعظيم** .

النمط الثالث : **أداة النداء + منادى (نكرة مقصودة) + جواب النداء .**

ورد من هذا النمط ثلاث جمل ، و ظهر في صورتين :

الصورة الأولى:أداة النداء+منادى نكرة مقصودة+ جواب النداء (جملة خبرية مؤكّدة).

- **يا قَومُ إنَّ ابنَ هِندٍ غَيرُ تارِكِكُم** فَلا تَكونوا لِأَدنى وَقعَةٍ جَزَرا [2]

و هو نداء يفيد **التنبيه** ، فهو ينبّه قومه إلى خطر عمرو بن هند الذي يتربص بهم .

الصورة الثانية: أداة النداء+منادى (نكرة مقصودة)+ جواب النداء (جملة استفهامية) .

تجسدت هذه الصورة في بيتين ، وُظّفت فيهما الهمزة المختصّة بنداء القريب ، و استعمل فيهما المنادى نفسه (صاحِ) مرخّما. و مثاله[3] :

الشكل 1:- أداة نداء + منادى (نكرة مقصودة) + جواب النداء (جملة استفهامية : أداة استفهام محذوفة+ فعل+ فاعل (مستتر) + جملة معترضة + مفعول به + مضاف إليه + حال (جملة فعلية)):

- **أَصاحِ تَرى - و أَنتَ إذاً بصيرُ-** **حُمولَ الحيّ يحْملُهَ الوجينُ** [4]

قدّرنا أن يكون المنادى المرخّم (صاح) نكرة مقصودة ، خلافا لابن يعيش ، حيث يقول: «و اعلم أنهم قد قالوا "يا صاحِ" و هم يريدون يا صاحبًا »[5] ؛ لأن (صاحبا) نكرة غير مقصودة ، و و مقام النداء هنا يستدعي أن يكون المنادى مقصودا .

---

[1] - الديوان ، ص 183 .

[2] - الديوان ، ص 155 .

[3] - و ينظر أيضا الديوان ، (ب 1) ، ص 100 .

[4] - الديوان ، ص 263 .

[5] - ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج2 ، ص 20 .

و قد نادى الشاعر صاحبه بالهمزة للدلالة على قربه الماديّ و المعنويّ منه . و رخّم المنادى (صاحِ) ؛ للتّحبّب . فأصل الكلام : " يا صاحبُ " [1]. و هو **ينبّه** صاحبه إلى قوم محبوبته ، و قد رحلوا ، و كأنه يُكذّب ما ترى عيناه ، فيريد من صاحبه أن يتثبت الأمر .

و قد جاء جواب النداء جملة استفهامية محذوفه الأداة ، فكأنه قال : " هل ترى حمول الحيّ يحملها الوجين ؟ ".

و من خلال دراستنا جملة النداء في ديوان النابغة ، يمكننا أن نسجل النتائج الآتية :

1 – توظيف المنادى المفرد العلم بنسبة قاربت النصف . و نجمل أنواعه بحسب توظيفها في هذا الجدول :

الترتيب	النوع	التواتر	النسبة
1	العلم	08	% 47.05
2	المضاف	06	% 35.29
3	النكرة المقصودة	03	% 17.64
	المجمــوع	**17**	**% 100**

2– ترخيم المنادى ثماني (8) مرات ، ما يمثّل نسبة 47.05 % من مجموع المنادى .

3 – سيطرة التنبيه على أغراض النداء بنسبة تجاوزت النصف . و هذا جدول يبيّن نسبة توظيف كل غرض :

الترتيب	الغرض	التواتر	النسبة	الترتيب	الغرض	التواتر	النسبة
1	التنبيه	10	%58.82	3	التعظيم	2	% 11.76
2	التحقير	4	%23.52	4	التحسر	1	% 05.88
المجمــوع		**17**	**% 100**				

4– توظيف الجملة الأمرية جوابا للنداء بنسبة قاربت النصف . و إليك إجمال توظيف جواب النداء في ديوان النابغة :

الترتيب	النوع	التواتر	النسبة
1	أمرية	08	% 47.05
2	خبرية	05	% 29.41
3	استفهامية	04	% 23.52
	المجمــوع	**17**	**% 100**

[1]– ليس أصل الكلام : يا صاحبي ؛ لأن صاحبي منادى مضاف ، و ترخيم المنادى المضاف غير جائز . ينظر ، ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج 2 ، ص19 .

3 . 2 . **جملة الاستغاثة** : الاستغاثة ضرب من النداء مضمونه « دعاء المنتصِر المنتصَر به ، و المستعينِ المستَعانَ به »[1].

و أداة الاستغاثة "يا "، و تأتي بعدها لام مفتوحة جارة للمستغاث به ، أما المستغاث له ، فيجر بلام مكسورة [2]. و قد فرّقوا بين لام المستغاث به و لام المستغاث له بفتحها مع الأول ؛ لشبهه بضمير المخاطب ولاتصالها بألف "يا" لفظا. وكسرها مع الثاني لعدم وقوعه موقع الضمير[3].

و قد ورد أسلوب الاستغاثة في ديوان النابغة مرتين . و ظهر في هذين الشكلين :

الشكل 1 : - أداة استغاثة (يا) + حرف جر+ مستغاث به + مستغاث له/ منه (محذوف) :

- إذْ لا يُنادون مولاهم لِمَنْصَرة فيسْمعوا **يا لَعوفٍ** دَعوةً نَصَروا [4]

حذف المستغاث له أو منه في البيت . قال ابن مالك : « و يُستغنى عن المستغاث من أجله للعلم به بظهور سبب الاستغاثة »[5]. و تقديره "يا لَعوفٍ لِأحلافكم"، أو "يا لَعوفٍ من الأعداء". و " يا لَعوفٍ " في موقع نصب بـ " يسمعوا " .

الشكل2 : - أداة استغاثة (همزة) + منادى (مستغاث به)+ بدل + مضاف إليه + حرف جر + مستغاث منه :

- أَتَخْذُلُ ناصري و تُعِزُّ عَبْسًا **أَيَرْبوعُ بنُ غيْظٍ لِلْمِعَنّ ؟**[6]

يستغيث الشاعر بقومه "يربوع بن غيظ" لنصره على هذا المِعَنّ [7] . و المِعَنّ هو الرّجل الفضوليّ . جاء في اللسان : « و رجل مِعَنٌّ يعْرِض في شيء و يدخل فيما لا يعنيه »[8] .

---

[1] - ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 3 ، ص 409 .
[2] - عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 145 .
[3] - ينظر المبرد ، المقتضب ، ج 4 ، ص 254 . و شرح الرضي على الكافية ، ج 1، ص 253 .
[4] - الديوان ، ص 141 .
[5] - ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 3 ، ص 411 . و ينظر شرح الرضي على الكافية ، ج 1 ، ص 353 .
[6] - الديوان ، ص 252 .
[7] - ينظر محمّد الحضرمي ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني ، ص80 .
[8] - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (عنن) ، ج 13 ، ص 290 .

و قد استعمل الشاعر الهمزة للاستغاثة ، و حذف اللام من المستغاث له . و معلوم أن النحاة قد خصّوا الياء دون غيرها من حروف النداء بالاستغاثة .

و قد كان بالإمكان أن نعدّ " أيربوعُ بن غيظ " جملة ندائية ، و نقدّر بعدها أداة الاستغاثة و المستغاث به بـ " يا لَيربوعِ بنِ غيظٍ لِلمِعَنِّ " . و قد يبدو هذا التقدير مقبولا نحويا ؛ فقد ورد حذف المستغاث به ، في مثل قول الشاعر [من البسيط] :

يا لِأُناسٍ أَبَوا إلا مُثابَرَةً   على التّوَغُّلِ في بَغْيٍ و عُدْوانِ

حيث حذف المستغاث به ، و تقديره "يا لَقومي لِأُناس"[1]. إلاّ أن في بيت النابغة المنادى مذكور، و تقديره يصبح ضربا من التمحّل .

و لئن كان الشاعر قد استعمل الهمزة للاستغاثة لضرورة الوزن ، إلا أنه أفاد قرب المستغاث به من نفسه قربا ماديا أو معنويا ، أوَليس يستغيث بقومه القريبين منه ؟

4 . **جملة التمني** : « التمني هو طلبُ حصولِ أمرٍ محبوبٍ مستحيلِ الوقوعِ ، أو بعيدِه ، أو امتناعِ أمرٍ مكروه »[2] . و يكون التمني في المستحيل، أو الممكن غيرِ المتوقَّع ، فإن كان متوقَّعا، دخل في التّرجّي[3]. و يتكوّنُ الموقِفُ الإبلاغي لجملة التمنّي من عناصرَ ثلاثة :

1 – المتمنّي ، و هو المتكلّم .

2 – أداة التمني ، و قد تكون حرفا ، أو جملة .

3 – المتمنَّى (الشيءُ المطلوبُ حصولُه) ، و هو مضمون التّمني .

و اللفظُ الموضوعُ للتمنّي هو " ليت "[4]. و تُبيحُ اللغةُ العربيةُ استعمالَ أدواتٍ أخرى لإفادةِ معنى التمنّي من بابِ التعدُّدِ الوظيفيّ للمبنى الواحد ، مع وجودِ قرينةٍ تُخلّصها لمعنى التمني ، و أشهرها : "هل" و "لو"[5].

وقد وُظِّفت جُملةُ التمني في ديوان النابغة خمس (5) مرّاتٍ ، و جاءت على نمطين :

---

[1] – ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 3 ، ص 411 .

[2] – عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص17.

[3] – المراغي ، علوم البلاغة ، ص60 . و فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج 1 ، ص 303 .

[4] – الرماني ، معاني الحروف ، ص157 . و السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص133.

[5] – ابن هشام ، مغني اللبيب ، ص259 . و الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ص513. و فاضل السامرائي ، معاني النحو، ج 4، ص90 و ص 240 .

النمط الأول : **التمني بالأداة "ليت"** تكرر هذا النمط ثلاث مرات ، و ظهر في صورتين:

الصورة الأولى : **ليت + مبتدأ + خبر**[1]: و قد تجسّدت هذه الصورة في شكلين :

الشكل1 :- حرف تنبيه×2 + أداة تمن (ليت) + مبتدأ (ضمير)+ جملة معترضة× 2 + متمنّى (خبر جملة فعلية) :

- **ألا يا ليتني** - و المرْءُ ميْتٌ - و ما يُغْني من الحَدَثان ليتُ ؟ [2]
- **غَرِمْتُ غَرامةً في صُلْحِ قيس** و لم يتَفاسَدوا فيما بَنَيْتُ

يتمنّى الشاعر لو أنه دفع غرامةً ، و لم يُفسِد سيّدا قيسٍ الصّلْحَ الذي جدّ في إقامته .

و قد سُبقت أداة التمني بـ " ألاَ " و " يا " . و " أَلا " أداةُ تنبيه و استفتاح[3].

و قد عد ابن مالك "يا " من حروف التنبيه . و قال : « و أكثر ما يلي " يا " ، نداء أو أمر ، أو تمنّ أو تقليل »[4].

و قد اعترضت جملتان اسم ليت و خبرها : أولاهما خبرية ، و ثانيتهما : استفهامية .

الشكل2: أداة تمن (ليت)+ متمنًّى(جملة اسمية: مبتدأ + توكيد + مضاف إليه + خبر(جملة فعلية مؤكّدة)):

- **ليتَ قيساً كلَّها قد قطعتْ مُسْحَلانا فَحَصيدا فتُبُلْ** [5]

الصورة الثانية : **ليت + ما (الكافة) + مبتدأ + خبر** :

الشكل الوحيد :- حرف تنبيه + أداة تمن (ليت) + ما (الكافة) + متمنّى (جملة اسمية : مبتدأ + بدل + خبر (جار و مجرور)) :

- قالت : **ألا ليتما هذا الحَمامُ لنا** إلى حَمامتِنا أو نصفَه ، فَقَدِ [6]

في هذه الصورة دخلت "ما" الكافة على "ليت" ، فأبطلت عملها [1]. و قد جاءت جملة التمني في البيت في محل نصبٍ مقولا للقول .

---

[1] - نذكّر بأننا نسمي في هذا البحث اسم الناسخ و خبره مبتدأ و خبرا باعتبار الأصل .

[2] - الديوان ، ص 70 – 71 .

[3] - سيبويه ، الكتاب ، ج 4 ، ص 25. و ابن فارس ، الصاحبي ، ص 93. و الرماني ، معاني الحروف ، ص 158 .

[4] - ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج4 ، ص 115 .

[5] - الديوان ، ص 214 .

[6] - الديوان ، ص 85 .

النمط الثاني : **التمني بالأداة " لو "** : ورد هذا النمط في ديوان النابغة مرتين :

الصورة الأولى : **أداة تمن (لو) + متمنىً (جملة اسمية منسوخة بـ" إنّ ")** :

- إنْ يرْجِع النعمانُ نفرحْ ونبتهِجْ وَيأتِ معَدًّا مُلْكُها وربيعُها[1]
- ويرجِعْ إلى غسّانَ مُلْكٌ وسُؤْددٌ و تلكَ المنى **لو أنّنا نَسْتطيعُها**[2]

الصورة الثانية : **أداة تمن (لو) + متمنىً (جملة اسمية منسوخة بـ"كان")** :

- **فلو كانت غَداةَ البَيْنِ مَنَّتْ** وقَدْ رَفَعوا الخُدورَ على الخيام[3]

5 . جملة العرض و التحضيض : العرض و التحضيض هو طلب القيام بأمر ما .

و يتمّ بأدوات هي : لو ، و لولا ، و هلاّ ، و ألا ، و ألاّ ، و لوما . و يختلف العرض عن التحضيض في كون الأول فيه رفق و لين ، و الثاني فيه حثّ و إلحاح[4].

ولم نقف في ديوان النابغة على هذا الأسلوب إلا مرة واحدة. و قد جاء على الشكل الآتي:

- أداة تحضيض + فعل (ماض) + فاعل (ضمير) + مفعول به(1) + مضاف إليه+ مفعول به(2) (جملة استفهامية) :

- **هَلاَّ سألتِ بني ذُبْيانَ ما حَسَبي** إذا الدُّخَانُ تَغَشّى الأَشْمَطَ البَرَما ؟[5]

و يرى علماء المعاني أن حروف العرض و التحضيض تفيد التوبيخ و التنديم مع الفعل الماضي[6] ، و قد تخلو من معنى التوبيخ و تكون لطلب الفعل على سبيل العرض[7].

و نحن لا نلمس في هذا الأسلوب معنى التوبيخ على الرّغم من أن " هلّا" تلاها فعل ماض ، و إنما هو عرض لهذه المرأة لتسأل قومه عن حسبه .

و من خلال دراستنا للإنشاء الطلبي في ديوان النابغة وجدنا أنه وُظِّفَ مائة و خمسا و ثلاثين (135) مرة . و قد سيطر عليه أسلوب الاستفهام متبوعا بالأمر .

---

[1] – رويت بالنصب على زيادة "ما" . و قد استحسن سيبويه إبطال عملها بدخول " ما " الكافة ، و قال : « و الإلغاء فيه حسن » . ينظر الكتاب ، ج 1 ، ص 137 .

[2] – الديوان ، ص 173 .

[3] – الديوان ، ص 235 .

[4] – ينظر محمّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص64 .

[5] – الديوان ، ص 217 .

[6] – ابن مالك ، شرح التسهيل ، ج 4 ، ص 113 .

[7] – نفسه ، ج 4 ، ص 114 .

و نورد خلاصة توظيف الإنشاء الطلبي في هذا الجدول :

الترتيب	الأسلوب	التواتر	النسبة	الترتيب	الأسلوب	التواتر	النسبة
1	الاستفهام	50	37.03 %	5	التمني	05	03.7 %
2	الأمر	42	31.11 %	6	الاستغاثة	2	01.48 %
3	النهي	18	13.33 %	7	العرض	01	0.74 %
4	النداء	17	12.59 %	**المجموع**		**135**	**100 %**

المطلب الثاني
الجملة الإفصاحية

الجملة الإفصاحية : القسمُ الثاني من الإنشاء عند علماءِ المعاني هو الإنشاءُ غيرُ الطلبي ، و هو ما لا يستدعي مطلوبا غيرَ حاصلٍ وقت الطلب . ومنه أفعال المقاربة ، و المدح و الذم ، و

أفعال التعجب ، و صيغ العقود ، و القسم ، و رُبّ ، و كم الخبرية [1] ، و غير ذلك [2] . و هذا الإنشاءُ غيرُ الطّلبي لم يحظَ باهتمام علماء المعاني ؛ فأغلبه أخبارٌ نُقلت إلى معنى الإنشاء [3] .

و نحن في هذه النقطة من البحث سنقف عند الجملة الإفصاحيّة منه . و قد عرّفها الدكتور تمام حسان بأنها « الأسلوب الإنشائي التأثيري الانفعالي الذي يسمّونه : affective language ، و تلك هي الإخالة ، و الصوت ، و التعجب ، و المدح و الذّم ، و ربّما ألحقنا به على المستوى النحوي لا الصرفي أساليبَ أخرى كالندبةِ ، و الاستغاثةِ ، و النداء »[4].

و قد تمثلت الجملةُ الإفصاحية في ديوان النابغة في جملة التعجب ، و جملة التحسّر .

1 . **جملة التعجب** : يُعرَّف التعجبُ بأنه :« انفعالٌ يحدث في النفس عند الشعور بأمرٍ يُجهلُ سببُه »[5]. و يحدث ذلك الانفعالُ في النفس لاستعظامِ أمرٍ و العجبِ منه [6].

و المقامُ اللسانيّ في التعجب يستدعي ثلاثةَ عناصر :

1 – المتعجِّب (المتكلّم).

2 – المتعجَّب منه (مضمون التعجب).

3 – المتعجَّب به (التركيب ، أو الأسلوب المستخدَم لإفادةِ التعجب).

و يُصاغُ التعجب في اللغةِ العربية على صيغتين قياسيتين : "ما أفعلَه" ، و هي عند النحاةِ جملةٌ اسمية ، و "أفعل به" و هي جملةٌ فعلية . و قد وضعوا ثمانيةَ شروطٍ للفعل المرادِ التعجّب به[7].

---

[1] – سبق أن تبنينا– في دراسة الجملة الخبرية المؤكدة أنّ القسم ما هو إلاّ وسيلة توكيد ؛ و لذلك لن ندرسه على أساس أنه أسلوب إنشائي غير طلبي ،كما أننا لن نعدّ "رب" و "كم الخبرية" ضمن الجملة الإفصاحية ؛ لأن الأولى خبر يفيد التقليل ، و الثانية خبرٌ يفيد التكثير .

[2] – ينظر عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 13. و المراغي ، علوم البلاغة ، ص61-62 .

[3] – عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص13 .

[4] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص88-89 .

[5] – محمّد سمير نجيب اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، ص 143.

[6] – عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 144.

[7] – ينظر شرح ابن عقيل ،ج 3 ، ص123 . و عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص 95. و فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج 4 ، ص280.

إلاّ أنّ التعبيرَ عن التّعجب في اللغة العربيةِ لا يقتصر على هاتين الصيغتين ، و إنّما يتعدّاه إلى صيغٍ أخرى لم توضَع أصلا للتعجّب ، و إنّما تُفيدُ معناه بقرينة تُخلّصها لذلك ، و هو ما يُعرَف بصيغ التعجّب السماعية [1] ، و منها :سبحان الله ، ولله درُّه ، و الاستفهام الذي يُراد منه التعجب ، و النّداء المسبوق بلام التعجب[2] .

و قد وُظِّفت الجملةُ التعجبيّةُ في ديوان النابغة ستّ (6) مرات ، موزّعة على ثلاثة أنماط :

النمط الأول : **التعجب بالأداة " يا "**[3] : و هو من صيغ التعجب السماعية . و قد ظهر ظهر هذا النمط في شكلين :

الشكل1 : – متعجب به (يا)+ متعجب منه (اسم + مضاف إليه)+ ظرف + مضاف إليه : (جملة فعلية) :

– تدعو القطا و به تُدْعى إذا انتسَبتْ   **يا صِدْقَها حينَ تَلْقاها فتَنْتَسبُ !**[4]

في هذا البيت يبدي الشاعر إعجابه بفرسه النجيبة ، مشبّها إياها بالقطا حين تدعو بعضها . فـ"يا صدقَها " بمعنى : "ما أصدقها !" و في هذا التعجّب معنى التلذّذ بمنظر فرسه . قال ابن فارس : « و يا تكون للتلذّذ ، نحو قوله [من الرجز]:

يا بَرْدَها على الفُؤادِ لَوْ يقِفْ »[5].

الشكل2: – متعجب به (يا) + متعجب منه (اسم + حرف جر زائد + مضاف إليه) + حال + جار و مجرور :

– قالت بنو عامر : خالوا بني أسد   **يا بؤْسَ لِلْجَهْلِ ضَرّارًا لِأَقْوام !**[6]

---

[1] – ينظر عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية ، ص93 -94 . و فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج 4 ، ص 290 و ما بعدها .

[2] – ينظر سيبويه ، الكتاب ،ج 2 ، ص217 . و ابن فارس ، الصاحبي ، ص 130 . و ابن يعيش ، شرح المفصل ،ج 1 ، ص131.

[3]– لم ندرس هذا التركيبَ ضمن النداء ؛ إذ ليس فيه أيُّ معنىً للنداء ، و إن كان النحاة لا يفرّقون بينه و بين نداء المضاف . و علماء المعاني يرونه نداءً غرضُه التعجب .

[4] – الديوان ، ص 62 .

[5] – ابن فارس ، الصاحبي ، ص 183 .

[6] – الديوان ، ص 228 .

يعدّ النحاة هذا التركيب منادى مضافا . ف "بؤس" مضاف إلى الجهل ، و اللام أُقحمت لتأكيد معنى الإضافة [1]. « و نادى البؤس على طريق التعجب »[2] .

و الشاعر يتعجّب من شدّة جهل بني عامر الذين طلبوا من قوم النابغة التخلي عن حِلف بني أسد .

النمط الثاني : **التعجب بـ " لله درّه "** : هذا التركيب من صيغ التعجب السماعية . و لفظةُ "درُّ " في لُغةِ العربِ تعني « اللّبن ما كان ... و قالوا : لله دَرُّكَ ، أَي لله عملُك . يقال هذا لمن يُمدَح ويُتعجَّب من عمله »[3] . و معنى ذلك أن عبارة " لله درّه " قد ضُمِّنت معنى التعجّب[4]. و هي جملةٌ اسميّةٌ خبرها شبهُ جملةٍ مقدّم ، و المبتدأ فيها مؤخّر .

و قد تجلى هذا النمط في صورتين :

الصورة الأولى: متعجب به (خبر مقدم : شبه جملة + مبتدأ) + مُتعجَّب منه (محذوف).

- كَم شامِتٍ بي إِن هَلِكـ ـتُ ، وَ قائِلٍ **لِلَّهِ دَرُّه**[5]

المتعجب منه محذوف تقديره : " لله درّه **من رجل كريم** " أو نحوه ؛ فالبيت من مقطوعة يصوّر فيها النابغة تغيّر أحوال الإنسان حينما يطول عمره .

و قد وقعت جملة التعجب في موقع نصب باسم الفاعل " قائل ".

الصورة الثانية : **صورة محوّلة من " لله درّه "** . و قد تجلت في شكلين :

الشكل1: متعجب به (خبر شبه جملة مقدم + مبتدأ مؤخر + مضاف إليه (جملة موصولية) + متعجب منه (حال) + جار و مجرور + جملة موصولة + عاطف + معطوف + تمييز) :

- **لله عيْنَا مَن رأى أهل قُبّةٍ أضرَّ لمن عادى و أكثرَ نافعا !**[6]

---

[1] - ينظر ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج2 ، ص10 . و شرح الرضي على الكافية ، ج1 ، ص348 و ج2 ، ص181.

[2] - محمّد الحضرمي ، مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني ، ص48 .

[3] - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (دَرَرَ) ، ج4 ، ص279.

[4] - فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج 4 ،ص 295.

[5] - الديوان ، ص 156 .

[6]- الديوان ، ص 175 .

هذا الشكل صورة محوّلةٌ من " لله درّه "استبدل فيه المبتدأ (دَرُّه) بـ (عينا) و أضافها إلى اسم موصول . و الشاعر يتعجّب من شدّة إضرار ممدوحيه (أهل القبة) بأعدائهم ، وكثرة نفعهم أصدقاءهم .

الشكل2 :- متعجب به (خبر شبه جملة مقدم + متعجب منه (جار و مجرور) + مبتدأ مؤخر + عاطف + معطوف (جار و مجرور) :

4- يريشُ قوما و يَبْري آخَرينَ بهم **لله من رائشٍ عَمْرٌو و مِن بارِ!**[1]

و هذا الشكل أيضا صورة محوّلةٌ من " لله درّه " . و فيه توسّط المتعجب منه (من رائش) جزئي المتعجّب به (الخبر: لله و المبتدأ : عمرو) ؛ لأنه جاء شبه جملة ، فأصل الكلام : " لله عمرو من رائش " و " لله عمرو من بار " ، أي إن عمرا يمنح قوما و يغدق عليهم كما تُراش السّهام ، و يسلب آخرين فيبريهم كما تُبرى السهام .

النمط الثالث : **التعجب بـ " ويْل أمّ كذا "**.

- **ويْلُ أُمّ** خُلَّةِ ماجدٍ آخيْتُه كان ابن أشْفَةَ غيْرَ قيلِ الباطل[2]

يتعجّب الشاعر من فضل خُلّة ابن أشفةَ و حُسْنِ صُحبتِه . فمن أساليب التعجب المسموعة عن العرب قولهم : ويْلُ أمِّه ، و ويلُ أُمِّ كذا .

جاء في شرح الرضي على كافية ابن الحاجب : « و ويلُ أمّه ، مبتدأ محذوف الخبر، أي : هلاكها حاصل، أي : أهلكها الله، وهذا كما يقال في التعجب: قاتله الله، فإن الشئ إذا بلغ غايته: يُدعى عليه ، صَوْنا له عن عين الكمال »[3].

2 . **جملة التحسّر** :لم يُفردِ النّحاةُ ، و لا علماءُ المعاني بابا خاصّا بالتّحسّر ، فهو عندهم غرضٌ من أغراضِ النّداءِ ، أو ممزوج بالتّعجّب السّماعي .

[1] - الديوان ، ص 111 .

[2] - الديوان ، ص 211 .

[3] - شرح الرضي على الكافية ، ج 3 ، ص 124 .

و اللغةُ العربيّةُ تستعملُ مركّباتٍ خاصةً للتعبيرِ عن التحسّر ، وأشهرها : "يا لهف نفسي" ، و " يا حسرتي " ، إلا أن النّحاةَ و علماء المعاني يعدّون هذه المرّكباتِ نداءً ، و يجعلون معنى التحسّرِ فيها غرَضا من أغراضِه .

و جديرٌ بالذّكر أن من القدامى من أشار إلى معنى التحسّر في " الياء " . قال ابن فارس : « و " يا " للتلهّف و التأسف ، نحو قوله تعالى :﴿ يَاحَسْرَةً عَلَى الْعِبَادِ مَا يَاتِيهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلاَّ كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُون﴾[1] »[2].

و التلهّف و التحسّر أخَوان ؛ إذ يجمع بينهما الحزنُ على ما فات . جاء في لسان العرب : « لَهِف ، بالكسر، يَلْهَفُ لَهَفاً ، أَي حَزِن وتحسَّر، وكذلك التَّلهُّف على الشيء . وقولهم: يا لَهْف فلان ، كلمةٌ يُتحسَّر بها على ما فات »[3].

و من هذا يبدو لنا أنّ التحسُّرَ كان ينبغي أن يُفرَدَ عن غيرِه من الأساليب؛ لأنه معنى بذاته.

و الموقف اللغويُ في التحسر يستدعي ثلاثةَ عناصر :

1 – المتحسِّر(المتكلّم).

2- المتحسَّر عليه . (مضمون التحسر).

3 – المتحسَّر به (التركيب ، أو الأسلوب المستخدَم لإفادةِ التحسر)

و لم نقف في ديوان النابغة إلا على جملة تحسّر واحدة ، جاءت على هذا النمط :

النمط : **جملة ندائية** ، و جاء على هذه الصورة :

– **متحسَّر به (يا) + متحسَّر عليه (حرف جر شبيه بالزائد + متحسر عليه + مضاف إليه + نعت(جملة فعلية مؤكدة))** :

– **يا رُبَّ ذاتِ خَليلٍ قَدْ فُجَعْنَ به** و مُوتَّمِينَ وكانوا غيْرَ أيْتام [4]

و قد أفردنا هذا الأسلوب عن النداء ؛ إذ لا معنى فيه للنداء ، فقد دخلت الأداة على ما لا يجوز نداؤه حقيقة أو مجازا . فـ"ربّ " عند معظم النحاة حرف[1] يفيد التقليل . و هي مناقضة لـ "كم"

---

[1] – يسن /29 .

[2] – ابن فارس ، الصاحبي ، ص 131

[3]– لسان العرب ، مادة " لهف "ج 9 ، ص321 –322 . و ينظر ، نفسه ، مادة " حسر "، ج4 ، ص188.

[4] – الديوان ، ص 231 .

التي للتكثير [2] ، إلا أنها « تستعمل في معنى التكثير ، حتى صارت في معنى التكثير كالحقيقة و في التقليل كالمجاز المحتاج إلى القرينة...» [3].

و قد استعملها الشاعر في معنى التكثير ، فهو يتحسّر على كثرة النساء اللواتي فُجِعْنَ بأزواجهنّ ، فأصبحن أيامى ، و كثرة الأطفال الذين فقدوا آباءهم ، فصاروا يتامى .

و أخيرا يبدو لنا أن الجملة الإفصاحية لم توظّف سوى سبع (7) مرات ، و هو ما يشكل نسبة 04.92 % من مجموع الجمل الإنشائية .

و في آخر هذا الفصل نورد هذا الجدول بخلاصة البنى التركيبية في ديوان النابغة :

---

[1] – ذهب الكوفيون و الأخفش إلى أنها اسم ، و أيّد رضي الدين الاستراباذي هذا المذهب . ينظر شرح الرضي على الكافية ، ج 4 ، ص 288 .

[2] – ابن فارس ، الصاحبي ، ص 156 .

[3] – شرح الرضي على الكافية ، ج 4 ، ص 287 – 288 .

نـوع الجمـلة .				العدد	النسبة من الجملة الخبرية	النسبة من مجموع الجمل.
الخبرية .	المثبتة.	الفعلية .	البسيطة .	132	% 17.27	% 14.56
			المركبة .	189	%24.73	% 20.86
		الاسمية .	البسيطة	145	%18.97	% 16.00
			المركبة	77	%10.07	% 08.49
	مجموع الجمل الخبرية المثبتة			**543**	**% 71.07**	**% 59.93**
	المنفية .			54	%07.06	% 05.96
	المؤكدة			167	%21.85	% 18.43
مجـموع الجمـلة الخبرية				**764**	**%100**	**% 84.32**
نـوع الجمـلة .				العدد	النسبة من الجملة الإنشائية	النسبة من مجموع الجمل.
الإنشائية	الطلبية .	الأمر .		42	% 29.57	% 04.63
		النهي .		18	% 12.67	% 01.98
		الاستفهام .		50	% 35.21	% 05.51
		النداء .		17	% 11.97	% 01.87
		الاستغاثة		02	% 01.40	% 0.22
		التمني .		05	% 03.52	% 0.55
		العرض		01	% 0.70	% 0.11
	مجموع الجمل الطلبية			**135**	% 95.07	**% 14.90**
	الإفصاحية.	التعجب .		06	% 04.22	% 0.66
		التحسر .		01	% 0.70	% 0.11
	مجموع الجمل الإفصاحية			**07**	% 04.92	% 0.77
مجـموع الجملة الإنشائية				**142**	**% 100**	**% 15.67**
مجـموع الجمل (المجموع العام)				**906**	**% 100**	**% 100**

الفصل الخامس

الخصائص الأسلوبية في بناء الصورة الفنيّة.

ـ مدخل : في مفهوم الصورة الفية.
*** الصورة الجزئية : مصادرها و أنماطها.**
**** الصورة الكلية : عناصرها و تشكلها.**
***** خصائص الصورة الفنية و وظائفها.**

مدخل
في مفهوم الصورة الفنيّة.

حدَّ العربُ قديما الشِّعرَ بالوزنِ و القافيةِ ، و لئن غلبَ ذلك على تعريفِهم إيّاه ، فقد ربطوا أيضا بينه و بين الصّورةِ . قال الجاحظ : « إنّما الشِّعْرُ صناعةٌ ، و ضربٌ من النّسجِ ، و جنسٌ من التصويرِ »[1]. و قد شاع عندهم بأن أحسنَ الشِّعرِ أكْذبُه [2] ، « أي ما فيه من خيالٍ وصورٍ ترتفع عن الواقعِ المحسوسِ ؛ لترسُمَ عالَماً جديداً يُريد الشاعرُ أن يُصوِّرَه ، و يُضفي عليه ما في نفسه من مشاعر»[3]. و الحقيقةُ أنّ الشّعرَ مُذْ وُجِدَ قام على التّصوير[4]. و قد جعل " أرسطو " الاستعارةَ علامةً دالّةً على عبقريّةِ الشاعرِ ، فقال : « إنّ أعظمَ شيءٍ أن تكونَ سيِّدَ الاستعاراتِ . الاستعارةُ علامةُ العبقريّةِ . إنّها لا تُعلَّم . إنّها لا تُمنحُ للآخرين »[5]. و هذا الرّبطُ بين الشّعرِ و الصّورةِ توطّدَ حديثاً عند الغربيين ؛ فجاكوبسون يجعلُ الصورةَ حداً للشّعرِ : « إنّ الشّعرَ هو التفكيرُ بالصّوَرِ ، و ليس هناك من قصائدَ دون صُور »[6]. و كان " كولردج Coleridge " يقول : « الشّعرُ من غيرِ المجازِ يُصبح كتلةً هامدةً ؛ ذلك لأنّ الصّوَرَ المجازيّةَ هي جزءٌ ضروريٌّ من الطّاقةِ التي تَمُدُّ الشّعرَ بالحياة »[7].

و لما كانت الصّورةُ في الشِّعرِ بتلك المنزلةِ ؛ كان على دارسِ النّصِّ الشّعريّ أن يتوجّه إلى دراسةِ هذا العُنصُرِ الحيِّ فيه ، « فيتناولَ ألفاظَها المكوّنةَ لها ، و البيئةَ التي استُمِدَّت منها ، و أنماطَها المعبِّرةَ عنها ، من تشبيهٍ و مجازٍ مُرسَلٍ ، و استعارةٍ ، و كنايةٍ ، كما يتناولُ قيمتَها الفنّيّةَ في كلِّ نمطٍ منها ، و إيثارَ الأديبِ لنمطٍ منها دون الآخر»[8].

تعريف الصّورة الفنيّة : مصطلحُ الصورةِ الفنيةِ من المصطلحاتِ الحديثةِ التي صيغت « تحت وطأةِ التأثُّرِ بمصطلحاتِ النّقدِ الغربيِّ ، و الاجتهادِ في ترجمتها »[9].

---

[1] – الجاحظ ، الحيوان ، تحق ، عبد السلام محمّد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط3 ، 1969،ج 3، ص 132.
[2] –قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص94. و عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص153. و العمدة ، ص348.
[3] – أحمد مطلوب ، الصورة في شعر الأخطل الصغير ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ،(د ط) ،1985 ، ص 71.
[4] – إحسان عباس ، فن الشعر ، دار صادر ، بيروت ، ط 2 ، 2011 ، ص 193.
[5] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ،1983 ، ص 124.
[6] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص 80.
[7] – أحمد مطلوب ، الصورة في شعر الأخطل الصغير ، ص 42.
[8] – محمّد عارف حسين و حسن علي محمّد ، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث) ، ص 11.
[9] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي، ط3 ، 1992، ص7.

وإذا كان هناك اتّفاقٌ بين الدّارسين على خطورةِ الصّورةِ في الشّعرِ ، فإنّه يُعيينا البحثُ عن مفهومٍ واحدٍ لها عندهم ، فقد اختلفوا اختلافاً بيّنا في تحديدِ مفهومها ، فتشعّبت آراؤهم ، و تعدّدت تعريفاتُهم لها . و لعلّ سببَ ذلك يرجِع إلى ارتباط الصّورةِ بالخيالِ [1] ، فهي « ترتبطُ بكلِّ ما يُمكِنُ استحضارُه في الذّهنِ من مرئيّات » [2]. و ارتباطُها بالخيالِ جعل بعضَهم يعدّها شيئاً أُسطوريّا ، حيث يقول مصطفى ناصف : « الصورةُ الشّعريّةُ ليست في جوهرِها إلاّ هذا الإدراكَ الأسطوريَّ الذي تنعقِدُ فيه الصّلةُ بين الإنسانِ و الطبيعة »[3].

و قد أقرّ عزّ الدين إسماعيل بصعوبةِ إدراكِها : « إنّ الصّورةَ الشعريّةَ تركيبةٌ غريبةٌ مُعقّدة » [4]. و هذا ما جعل "كارولين سبرجون Caroline Spurgeon" تقول : « إنّ أيَّ نقاشٍ دقيقٍ ومفَصّلٍ يهدف إلى تحديدِ الصورةِ ، هو في الحقيقة بلا جدوى ، فمهما احْتدَّ النّقاشُ فإنّ القليلَ من الناس يُجمعون على تحديدٍ واحدٍ للصورةِ ، و القليلُ القليلُ يُجمعون على تحديدٍ واحدٍ للصورةِ الشّعريّة »[5].

و لئن كان تحديدُ مفهومِ الصّورةِ الشعريّةِ أمرا صعبا ، إلاّ أنّ الذين عرّفوها يتّفقون كلّهم على أنّها تعبيرٌ حسّيٌّ يتّخذهُ الشاعرُ أداةً للتّعبير عن خواطرِه و عواطفِه[6].

و ليس من شأننا أن نسوقَ كلَّ تلك التعريفاتِ ، و سنكتفي بهذا التّعريف الواضحِ الموجزِ للدّكتور مصطفى ناصف : « تُستعمَلُ كلمةُ الصورةِ – عادةً – للدّلالةِ على كُلِّ ما له صلةٌ بالتّعبيرِ الحِسّي ، و تُطلَقُ أحيانا مُرادِفةً للاستِعمالِ الاستعاريّ للكلمات »[7].

وانطلاقا من عدمِ الإجماعِ على تحديدٍ واحدٍ لمفهومِ الصورةِ الشّعريّة ، و جّهتنا " كَارولين سبرْجون " إلى الاهتمامِ بمضمونِ الصّورةِ لا بشكلِها. و نحنُ سنأخذُ بهذا التّوجيهِ الذي نراه صائبا ؛

---

[1] – ينظر مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص10 و ما بعدها . و جابر عصفور، الصورة الفنية ، ص13، وص 309.

[2] –عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، دار العودة ،بيروت ط3، 1981، ص141.

[3] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبيّة ، ص 7.

[4] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص140.

[5] – جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص67 .

[6] – ينظر عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص141. و علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص11. وصلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، دار الشهاب ، باتنة ، الجزائر1988 ، ص75.

[7] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 3.

إذ لا فائدةَ تُرتجى من النّقاشِ في مفهومِ الصّورةِ ، و إنما الفوائدُ كلُّها في تحليلِ مضمونها ، و الكشفِ عن وظيفتها .

و قبلَ دراسةِ مضمونِ الصّورةِ نرى أنّه من الضّرورةِ التّطرّق إلى مفهومين للصّورةِ في الشّعرِ ، فقد « تميّز في تاريخِ تطوُّر مصطلحِ الصورةِ الفنّيّةِ مفهومانِ : قديمٌ يقِفُ عند حدودِ الصّوَرِ البلاغيّةِ في التّشبيهِ و المجازِ ، و حديثٌ يضُمُّ إلى الصّورةِ البلاغيّةِ نوعينِ آخرينِ ، هما : الصّورةُ الذّهنيّةُ ، و الصّورةُ باعتبارِها رمزا »[1].

القدماء و الصورة الجزئية :لم يستعمل النّقادُ القدماءُ مصطلحَ الصورةِ بالمفهومِ الحديث ، فقد كانوا « يستعملون لفظَ (الاستعارةِ) للدّلالةِ على بعضِ ما تدلُّ عليه كلمةُ (الصّورةِ) الآن . و مدلولُها يتّسعُ حيثُ يشملُ مدلولَ بعضِ الألفاظِ ، مثلَ (التشبيه) و (الكنايةِ) و (المجازِ) »[2].

و كان اهتمامُهم بالصورِ البلاغيّةِ مُجزّأةً ، أي في إطار البيتِ المفردِ لا يتعدّونه إلى العملِ الأدبيّ كلّه ، فناقشوا الصّورَ البلاغيّةَ الحسنةَ ، و القبيحة[3]. إلاّ أنّنا نرى أنّه من الإنصافِ أن نُشيرَ إلى الفهمِ المتميّزِ المتميّزِ الذي تفرّد به حازم القرطاجني الذي كان يقترب من فهمِ المحدثين للصّورةِ . و قد عبّر عن ذلك المفهومِ بمصطلحِ "التّخييلِ" : « و التّخييلُ أن تتمثّلَ للسّامعِ من لفظِ الشاعرِ المخيَّلِ ، أو معانيهِ ، أو أسلوبِه و نظامِه ، و تقومَ في خياله صورةٌ ، أو صُوَرٌ ينفعلُ لتخيُّلِها و تصوُّرِها ، أو تصوُّرِ شيءٍ آخرَ بها انفعالا »[4]. كما تحدّث عن عناصرِ الصّورةِ الشّعريّةِ ، و هي عنده أربعة : « و التّخييلُ في الشعرِ يقعُ من أربعةِ أنحاء : من جهةِ اللّفظِ ومن جهةِ المعنى ، ومن جهةِ النظمِ و الوزن »[5]. وهذا الفهمُ يكاد يكون نفسُه ما يذهب إليه المحدثون[6].

---

[1] – علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها و تطورها) ، دار الأندلس ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 15.

[2] – صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، ص75.

[3] – ينظر مثلا ، ابن المعتز ،كتاب البديع ، ص 32-33 ، و ص 68 إلى ص 74. و أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص 213 و ما بعدها ، و ص 229 و ما بعدها ، و ص 240 و ما بعدها .

[4] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 89.

[5] – نفسه ، ص 89.

[6] – ينظر علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص26.

المحدثون و الصورة الكلية : يتّسع مفهومُ الصّورةِ الشعريّةِ لدى المحدثين ليشملَ العملَ الأدبيَّ كلَّه ، فهم لا يقفون عند حدّ الصورةِ الجزئيّةِ إلاّ بكونها عُنصراً أساسا تشكِّلُ باجتماعِها و تآلفها صورةً كُلّيّةً تُعبِّرُ بمجموعها عن نفسيةِ الشاعر[1].

و تتحقّقُ الصّورةُ الكُلّيّةُ بوجودِ عنصرين في القصيدةِ: وحدةُ الموضوع ، والوحدةُ العضويّة.

الصورة الحقيقيّة : قصَر البلاغيّون الصورةَ على الاستعارةِ منذُ أرسطو الذي كان يرى أنّ عبقريّةَ الشاعرِ تظهَرُ في استعاراتِه، ممّا يدُلُّ على ربطِه مفهومَ الصّورةِ الشّعريّةِ بالاستعارة[2]. و قد قضى البلاغيّون العربُ قديما بأن المجازَ أبلغُ من الحقيقة[3]، و عدّوا الاستعارةَ سيّدةَ الصورِ البيانيّةِ[4].

وربْطُ الصورةِ الشعريّةِ بالمجازِ ليس وقفا على القدماءِ ، فـ « البلاغيّون الجُددُ يقصرون البلاغةَ على الاستعارةِ (التي ترتكز على مبدإ التّشابُهِ) ، و على الكنايةِ التي (ترتكز على مبدإ التّلاصُق) »[5]. فالصورةُ عندهم بِنْتُ الخيالِ ، لا وجودَ لها إلاّ به ، ولا تجِدُ الحقيقةُ مكانها عندهم بجانبِ الخيالِ إلاّ عند القليلِ منهم[6]. غيرَ أن الشاعرَ يملكُ الكثيرَ من وسائلِ التصويرِ الفنّيّ ، و منها الصورةُ الحقيقيّةُ التي لا دخْلَ للمجازِ فيها ، و قد تُنَافِسُه ، بل قد تكونُ أبلغَ تعبيراً ، و أكثرَ تأثيراً منه[7]. و لما كان الأمرُ كذلك ، فإن كارولين سبرجون تقترحُ « أن نُجرِّدَ أذهانَنا من كلِّ ما تحملهُ اللفظةُ [الصورة] في طيّاتِها من إشاراتٍ إلى الصّورةِ البصريّةِ فقط ، و أن نعتبرَ في مشروعنا هذا و كأنّها تتضمّنُ كلَّ صورةٍ خياليّةٍ مهما كان شكلُها »[8].

الصورة و العاطفة : ربط المحدثون بين الصّورةِ و العاطفةِ ، فقد كان "كولردج" يُرجِعُ عبقريّةَ الصورةِ في شعرِ شكسبير إلى خضوعها في صياغتها إلى سيطرةِ العاطفة[9]. فالشاعرُ يفضحُ نفسَه من

---

[1] – ينظر، محمّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ،ط1 ، 1982 ، ص 440 و ص 444 .

[2] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبيّة ، ص 124.

[3] – ينظر ، الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص82. و ابن رشيق ، العمدة ، ص223. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص310.

[4] – ينظر ، ابن رشيق ، العمدة ، ص 225 . و فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية ، ص 80.

[5] – جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 71.

[6] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص83.

[7] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص187. و ينظر علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، ص 25.

[8] – جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 64.

[9] – محمّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص411.

من خلالِ صوَرِه بطريقةٍ غيرِ مباشرة[1]. و ذهب "وايلي G.Whalley" إلى حدِّ القولِ بأن الشّعورَ هو هو الصورةُ و ليسَ شيئاً يُضافُ إليها، فالمشاعرُ عندما تخرجُ إلى الضوءِ تأخذ مظهرَ الصّورة [2].
فالصّورةُ الشّعريّةُ إذن شاشةٌ كبيرةٌ تنعكسُ فيها عواطفُ الشاعرِ و انفعالاتُه ، هذه الأخيرةُ « لا يُمكِنُ أن يُتَحدّثَ عنها إلاّ بالإشارةِ إلى شيءٍ في العالَمِ المادّيِّ »[3] . و إذا كان الأمرُ كذلك « فإنّه لا لا يصحّ بحالٍ الوُقوفُ عند التّشابُهِ الحسّيِّ بين الأشياءِ...دون ربطِ التّشابُهِ بالشعورِ المسيطرِ على الشاعر في نقل تجربته الشّعريّة ، و كلّما كانت الصورةُ أكثرَ ارتباطاً بذلك الشعورِ كانت أقوى و أصدقَ و أعلى فنًّا »[4].

أهمّية دراسة الصورة : إن الصّورةَ عنصرٌ مهمٌّ من عناصرِ الأسلوبِ ، و ليست الشكلَ الذي يُقابلُ المضمون ، فقد يخلو منها و قد يحتوي عليها [5]. و لما كانت الصورةُ جزءاً من مبنى القصيدةِ ، قامت الضّرورةُ لدراستها [6] ؛ فهي « ليست من قبيل "الزينة" الطارئة على المعنى الأصلي »[7] ، بل إنها إنها « الجوهرُ الثابتُ و الدّائمُ في الشعر » [8] ، فهي ترمي إلى التّعبيرِ عمّا يتعذَّرُ التّعبيرُ عنه، و الكشفِ عمّا يتعذّرُ معرفتُه[9]. و هي التي تمنح الشّعرَ القدرةَ على الإيحاءِ و التأثير[10].

و سندرس في أول مباحث هذا الفصل مصادر الصورة الجزئية و أنماطها البلاغية ،
و نخصص المبحث الثاني لدراسة الصورة الكلية ، أما المبحث الأخير ، فسندرس فيه خصائص الصورة الفنية و وظائفها .

---

[1] – جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص63.
[2] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 135.
[3] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 128.
[4] – محمّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 444.
[5] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص22.
[6] – ينظر إحسان عباس ، فن الشعر ، ص 201.
[7] – جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 383.
[8] – نفسه ، ص 7.
[9] – جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص79.
[10] – محمّد عارف حسين و حسن علي محمّد ، دراسات في النص الأدبي (العصر الحديث) ، ص 11.

المبحث الأول

الصورة الجزئية : مصادرها و أنماطها.

المطلب الأول
مصادر الصورة الجزئية.

أولا – البيئة : يقال إنّ الشاعر ابن بيئته ، فهي تحضنه و تطبعه بطابعها ، فيتأثّر بها و يُحاول أن يؤثّر فيها هو أيضا . « فالشاعر نتاج البيئة التي يعيش فيها بلا جدال ، و النص هو ثمرة هذا المبدع الذي أبدعته هذه البيئة »[1]. و يقول طه حسين : « الكاتب أو الشاعر إذن أثرٌ من آثار الجنس و البيئة و الزمان ، فينبغي أن يُلْتمس من هذه المؤثّرات ، و ينبغي أن يكون الغرض الصحيح من درْس الأدب و البحث عن تاريخه إنّما هو تحقيقُ هذه المؤثّرات التي أحدثت الكاتب أو الشاعر ، و أرغمته على أن يُصدرَ ما كتَب أو نظمَ من الآثار »[2].

و يمكننا أن نميّز نوعين مختلفين من البيئة في شعر النابغة اتخذهما مصدرا يستقي منه صوره الشعرية : بيئة عربية بدوية صحراوية ، و بيئة حضرية شاميّة و عراقيّة .

1 . **البيئة العربية البدوية الصحراوية** : لقد كان النابغة ابناً باراً بتلك البيئة التي أنجبته ، و ألقمته ثديها الخصيب ، تلك الأم الرؤوم التي احتضنته ، و كانت تحنو عليه أحيانا ، و تقسو عليه أحيانا أخرى ؛ ليشتدّ عوده ، فيكون فحلا صَلْبا .

لقد تربى النابغة و شبّ في أحضان تلك الأم ، فعاشت في عواطفه و أحاسيسه ، و تجسّدت في خياله ، فكانت أهمَّ مصدرٍ يستقي منه صوره ، يتأمل عناصرها ، و يُعيد تشكيلها بخياله المبدع الخلاق ، فاقتبس خطوط صوره و ألوانها من طبيعتها : نباتها ، و حيوانها ، و طيرها ، و رياحها و أمطارها ، و من عاداتها الاجتماعيّة و طقوسها الدينيّة، بل و من أمثالها السائرة أيضا.

1 . 1 . **البيئة الطبيعية** : و هي أكثرُ مظاهر البيئة العربية حضورا في شعر النابغة، و تتجلى في شكلين : طبيعة حيّة ، و أخرى جامدة .

---

[1]- خالد مُحَمَّد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان ، الجيزة ، مصر ، ط 1، 1992 ، ص ج .

[2]- طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط19 ، 2011 ، ص 44 .

1 . 1 . 1 . **الطبيعة الحية** :

أ) **الحيوان** : 1. **الثور الوحشي** : كان الثور الوحشي أكثر الحيوان حضورا في شعر النابغة ، فقد اتّخذه مصدرا لرسْم صورة ناقته في سرعتها و قوّتها .

و تشبيه الناقة بالثور الوحشي صورة نمطية في الشعر الجاهلي ، إلا أن الدارسين المحدثين يرون في هذا العنصر الطبيعي (الثور) رمزا للصراع الذي يعيشه العربي من أجل البقاء[1] .

و قد يوظَّف الثور رمزا للصراع من أجل البقاء ، و قد لا يكون كذلك . فإن لم يُرِد الشاعر تصوير الصراع ، أوجز في ذكر الناقة ، فيكتفي بالبيت الواحد ، أو بضعة أبيات . أما إذا أراد تجسيد الصراع ، فإنّه يطيل في التشبيه ، و يستطرد في سرد قصة ذلك الثور و صراعه مع كلاب الصيد .

و من أمثلة الإيجاز التي اكتفى فيها ببيت واحد :

– و ناجيَةٍ عَدّيْتُ في مَتْنِ لاحِبٍ   كَسَحْلِ اليَمَانيّ قاصدٍ للمَنَاهل[2]

أما إذا استرسل الشاعر في وصف ناقته و قوّتها مشبّهها إياها بالثور الوحشيّ ، فإنه يصوّر معركة هذا الثور مع كلاب الصيد التي يصارعها ، فيصرعها الواحد تلو الآخر . و هو في ذلك يهتم بالتفاصيل الجزئية ، فيذكر المكان ، و الزمان ، و حالة الطقس ، و لون أرجل الثور، و ضمور بطنه . و من أمثلة ذلك [3]:

– كأنّ رحْلي ، و قد زال النّهارُ بنا ،   يومَ الجليل ، على مستأنِسٍ وَحَد

– من وحْشِ وجْرةَ ، موشيٍّ أكارعُه ،   طاوي المصيرِ ، كسَيْفِ الصّيقل الفرَد

– سرَتْ عليه من الجوزاء ساريةٌ   تُزجي الشّمالُ عليه جامدَ البَرَد

– فارْتاع من صوتِ كلاّبٍ، فبات له   طوْعَ الشّوامت من خوفٍ و من صَرد [4]

---

[1] – ينظر مثلا ، مُحَّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، دار النهضة العربية ، بيروت، (د ط) ، 1980، ص231 . و وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط 3 ، 1982، ص204 . و حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2005، ص109–110.

[2] – الديوان ، 196 . ناجية : سريعة السير . اللاحب : الطريق الواضح . السحل : الثوب الأبيض . قاصد للمناهل : مؤد إلى الماء . و ينظر كذلك الديوان ، ص 100 .

[3] – الأبيات من قصيدة " يا دار مية " ، ص76. و ينظر" عوجوا فحيو لنعم " ، ص46 . و " بانت سعاد " ، ص 215 .

[4] – وجرة : فيفاء بين مكة و البصرة ، لا منزل بها . بينها و بين مكة أربعون ميلا .مستأنِسٍ : ثور وحشي أحسّ بإنسان يطلبه. موشيٍّ أكارعُه : أرجله مخطّطة . طاوي المصيرِ : ضامر البطن . سارية : سحابة تمطر ليلا .

فهي ناقة في سرعتها ثورٌ وحشيٌّ منفرِدٌ في صحراء وجْرة ، في ليلة ممطرة شديدة البرَد ، وقد أحسّ بصياد يطلبه ، فهو شديد الجري ممعنٌ في الهرب .

و يسترسل الشاعر في سرد معركة الثور مع كلاب الصيد ، ذاكرا حتى أسماء تلك الكلاب و صفاتها ، مصوّرا كيف يُنفذ الثور قرنه في الكلب ، فيرديه قتيلا...

- فَبَثّهنَّ عليه ، و استمرّ به صُمْعُ الكُعوبِ بريئاتٌ من الحَرَد [1]

- و كان ضُمرانُ منه ، حيث يوزِعُه ، طعنُ المِعارك عند المحْجَر النّجُد

- شكّ الفريصةَ بالمدْرى ، فأنْفَذَها ، شَكَّ المبيطِرِ ، إذ يَشْفي من العضَد

إنّها ناقةٌ قويّة تتحمّل الصعاب و تنتصر عليها تماما مثل هذا الثور الذي يصارع كلاب الصيد ، فيتركها بين صريع ، و فارّ من الخوف بعدما رأى مصرع صاحبه .

2 . المهى : و إذا كان النابغة قد اتّخذ من الثور الوحشيّ مصدرا لوصف ناقته ، فإنه اتّخذ من أنثاه مصدرا لوصف النّساء الحسناوات في ظعنهنّ ، و في سبْيِهن :

كأنّ علَى الحُدوجِ **نعاجَ** رمْلٍ زهاهَا الذُّعْرُ أو سمِعتْ صِياحا [2]

لقد اتّخذ من الأبقار الوحشيّة المذعورة مصدرا لتصوير الظّعائن الحسان على الهوادج .

و تشبيه النساء بالمهى مألوفٌ في الشعر الجاهلي ، إلا أن الشاعر أضاف صفة الذّعر و الخوف عليها ، ما يجعل عيونها الحوراء الجميلة أكثرَ اتّساعا .

كما اتّخذ المهاة مصدرا لوصف السّبايا اللواتي كنّ حرائرَ معزّزات مُكرّمات [3] :

- أَو حُرَّةٍ **كَمَهاةِ** الرّمْلِ قَد كُبِلَتْ فَوقَ المِعاصِمِ مِنها وَ العَراقيبِ

- تَدعو قُعَيْناً وَقَد عَضَّ الحَديدُ بِها، عَضَّ الثِّقافِ عَلى صُمِّ الأَنابيبِ

إن العلاقة بين السبايا و المهى تتعدّى مجرّد الجمال و حَور العينين إلى التحوّل من الحريّة إلى الرّق و العبوديّة . و لنتأمّل صورة أولائك الحرائر الحسناوات اللواتي كنّ طليقات كالمهى ، و ها هنّ مقيّدات ، و قد عضّ القيدُ على معاصمهنّ و عراقيبهنّ ، و هنّ يستغثن ببني قُعين .

---

[1] – صُمْعُ الكُعوبِ : كلاب ضامرات المفاصل . الحرد : استرخاء الأعضاء . ضمران و واشق : اسما كلبي صيد . الفريصة : ما بين الكتف و الخاصرة . المدرى : قرن الثور . إقْعاصَ : قتل . عقْل : دية . قود : قصاص .

[2] – الديوان ، ص 75.

[3] – الديوان ، ص 53 ، و ينظر ، ص 120 ، و ص 241 .

3 . **الحمار الوحشي** : اتّخذه الشاعر مصدرا لتشبيه ناقته . و قصته تشبه قصة الثور في بعض المشاهد و تختلف عنها في أخرى[1] . و « يعتقد بعض الباحثين بأن مشهد الحمار الوحشي المتفرّع عن الناقة ظاهرة متأخّرة ، و ليس عنصرا بنائيا راسخا في القصيدة العربية الجاهلية »[2] .

و قد يُراد من خلال تشبيه الناقة به تصوير الصراع من أجل البقاء . و قد لا يكون كذلك . ففي قصيدة " أرسما جديدا من سعاد تجنّب" [3] لم يرد تصوير الصراع ، فهو يريد تصوير قوة ناقته و سرعتها ، و حسب ، فاكتفى بهذين البيتين :

– كأنّ قَتودي و النّسوعَ جرى بها مِصَكٌّ يُباري الجَوْنَ جأْبٌ مُعَقرَب

– رعى الرّوضَ حتّى نشَّت الغُدْرُ و الْتَوَت بِرِجْلاتِها قيعانُ شَرْجٍ و أَهْيَبُ [4]

أما إذا أراد أن يجعل من الحمار الوحشيّ رمزا للصراع ، فإنه يطيل في وصف معركته مع أعدائه . يقول[5] :

– كأنّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ يومَ تشذَّرَتْ	على **قارحٍ** ممَّا تضمّنَ عاقِلُ[6]
– أقبَّ كَعَقْدِ الأَنْدريِّ مُسَحَّجٍ	حَزابِيةٍ قدْ كَدَّمتْه المَساحلُ
– أَضرَّ بجَرْداءِ النُّسالةِ سَمْحَجٍ	يُقَلِّبُها إذْ أَعْوَزَتْه الحَلائلُ
– إذا جاهدتْه الشّدَّ ، جَدَّ و إن وَنَتْ	تَسَاقَط لا وَانٍ و لا مُتخاذِلُ
– و إن هبَطا سَهْلا أثارا عَجاجَةً	و إن عَلوَا حَزْنا تَشظَّتْ جنادلُ

---

[1] – مُحَمَّد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة المالك السعدي ، تطوان ، المغرب ، ط 1 ، 2007 ، ص 251 .

[2] – عمر بن عبد العزيز السيف ، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية (الأسطورة و الرمز) ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2009 ، ص 134 .

[3] – الديوان ، ص 59 .

[4] – القتود: أعواد الرّحل . النسوع : سير من الجلد يُشدّ به الرّحل . مِصَكٌّ : حمار وحشي . الجَوْنَ : الأسود . جأْبٌ و مُعَقرَب : ضخم. نشّت الغُدر : قلّ ماؤها .رِجْلاتها : جمع رِجلة ، و هو نوع من النبات . شَرْج و أَهْيَبُ : موضعان في بلاد بني أسد .

[5] – الديوان ، ص 185 .

[6] – تشذَّرَتْ : نشطت . قارح : حمار وحشي قوي . عاقِلُ : اسم جبل . أقبَّ : ضامر .كَعَقْدِ الأَنْدريِّ : الحبل المصنوع في أندرين من بلاد الشام . مُسَحَّج : عضّته الحمر في عراكها . حَزابية : شديد غليظ .كَدَّمتْه المَساحلُ : عضّضته الحمر . أَضرَّ : أصابها بعضّه . بجَرْداء النُّسالة : أتان تساقط شعرها . سَمْحَج : طويلة . يُقَلِّبُها : يصرفها حيث يريد . إذْ أَعْوَزَتْه الحَلائلُ : قلّت الأُتن .

فناقته مثل الحمار الوحشيّ القويّ في جبل عاقل يعارك الحُمر ، و يقود أنثاه ، و قد قلّت الأُتن ، فيثيران العجاج بالسّهل لشدّة جريهما ، و يكسّران الحجارة الصّلبة بالحَزَن لقوّة حوافرهما.

إن صورة الحمار الوحشي في رحلته و صراعه ما هي إلا صورة لهذا الفارس المثالي و البطل العربي الذي يجمع بين القوة و الفروسية و صراعه ضدّ قساوة الطبيعة و عوادي الدهر ومواجهته كلّ عدوّ يُلاحقه[1] .

و الملاحظ أن أعداء الحمار الوحشيّ من نفس جنسه ، إنّها حُمرٌ يدفعها عن أتانه ، بينما أعداء الثور من أجناس أخرى : صياد ، و كلاب ، و عوامل طبيعية .

4 . **الإبل** : العربي أكثر التصاقا بالإبل من غيرها من الحيوان ، فهي ريفقه في حلّه و تَرحاله . و قد اتّخذ منها النابغة مصدرا لرسم بعض صوره الشعرية ، و منها :

- فَلا تَترُكَنّي بِالوَعيدِ كَأَنَّني إِلى الناسِ مَطلِيٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ [2]

لقد استعان النابغة في وصف حالته جرّاء وعيد النعمان له بصورة الجمل الأجرب المطليّ بالقارّ المعزول عن غيره من الإبل لئلا يعديَها ، فهو قد أصبح وحيدا مثل هذا الجمل الأجرب يتحاشى الناسُ مخالطتَه حتى لا تُصيبهم عَدواه . و هو بهذا الوعيد يدفع ثمن ذنب غيره ، مثل البعير السّليم الصحيح الذي يُكوى فداءً للبعير المصاب بقرح في مشفره :

- لكلّفتني ذنْبَ امرئٍ وتَرَكْتَه كذي العُرِّ يُكْوى غيرُه ، و هْوَ راتعُ [3]

كما اتّخذ من الإبل مصدرا لوصف السّحاب في ضخامته :

أَجَشَّ سِماكِيًّا كَأَنَّ رَبابَهُ أَراعيلُ شَتَّى منْ **قَلائصَ** أُبَّدِ [4]

و تحضر الشاعرَ صورةُ جمال بني أقيش النَّفورة غير العتاق في هجائه "عيينةَ بن حصْنٍ" الذي يصفه بالجُبْن و الطّيش ، فيصوّره في صورة كاريكاتوريّة ؛ إذ يشبّهه بجملٍ منها يُقعقَعُ بين رجليه بقربةٍ باليةٍ يابسة ، فيزداد نفورا :

---

[1] – مُحَمَّد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، ص256 .

[2] – الديوان ، ص 56 .

[3] – العُر : قرح في مشفر البعير يخرج منه الماء . كانوا يكوون البعير غير المصاب في مشفره و يزعمون أن ذلك يذهب القرح من إبلهم . ينظر ، عاصم البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج1 ، ص236 .

[4] – أَجَشَّ : غليظ الصوت ، أي سحاب ذو رعد . أراعيل : طوائف . قلائص : نوق .

– كَأَنَّكَ مِنْ **جِمالِ بني أقَيْشٍ** يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجْلَيْهِ بِشنّ [1]

5 . الغزلان : الظّباء من أجمل مظاهر البيئة الصحراويّة الحيّة . و قد اقتبس النابغة من جمالها في رسم صورة المرأة . فالمتجرّدة زوج النّعمان كالغزال الفتيّ المربّى في البيت ، أحور العينين مُزيّنِ الجيدِ بقلادة :

– نظَرتْ بمقلة **شادنٍ** مُتَرَبَّبٍ أحْوى ، أحمِّ المقلتين ، مقلّد [2]

أما "قَطامِ" الحسناءُ المتدلّلةُ المتزيّنةُ باللؤلؤ والياقوت ، فهي ظبيةٌ طويلة العُنق فاترةُ الصّوت ، انفرَدت بغزالها تَرعى شجر الأَراك الذي تدلّت أغصانه عليها [3].

– كأنَّ الشَّذْرَ والياقوتَ منها على جَيْداءَ فاترَة البُغام

– خَلَتْ بغَزَالها و دَنا عليها أَرَاكُ الجِزْعِ أسْفَلَ من سَنام

6 . الحية : أخشى ما يُخشى في البيئة الصحراويّة ؛ لفتْك سمّها . و قد اتّخذها الشعراء رمزا للشرّ ، و الخوف و القلق اللذين كانا طابع الحياة الجاهلية[4].

و قد استدعاها النابغة ، و هو يصوّر حالته النّفسيّة الخائفة المتألّمة من وعيد النعمان .

فهو كالذي لدغته حيّة مُسنّة سمّها فاتك ، فلا أمل في علاجه :

– فبِتُّ كأنّي ساورَتني **ضئيلةٌ** من الرُّقْشِ في أنْيابِها السُّمُّ ناقع [5]

و هو يشبّه مصيبة الموت بالحيّة الداهية ، فيقول في رثاء النّعمان بن الحارث الغساني [6] :

– ماذا رُزِئْنا به من **حيّةٍ** ذَكَرٍ نَضْناضَةٍ بالرّزايا صِلَّ أَصْلال

– وَغّالةٍ في دُجى الأهوال إذْ نزلتْ خرّاجَةٍ في ذُراها غيرِ زُمّال

---

[1] – الديوان ، ص 215 .

[2] – الديوان ، ص95 .

[3] – الديوان ، ص 236 .

[4] –إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي و قضاياه الفنية و الموضوعية ، مكتبة الشباب، المنيرة ، مصر،(د ط) ، (د ت)، ص68.

[5] – ساورَتني : لدغتني . ضئيلةٌ : دقيقة ، فالحية كلما كبرت صغر حجمها . الرّقش : مفرده : رقشاء ، و هي الحيّة المنقطة بالأبيض و الأسود . ناقع : ثابت .

[6] – الديوان ، ص 212 . نَضْناضَةٍ : سريعة الارتماء على الناس . صِلَّ : حية دقيقة صفراء ، و جمعها : أَصْلال . وغّالة : صيغة مبالغة من وغل : دخل . زُمّال : ضعيف .

ب) **الطيور** : لطيور البيئة الصحراوية حضورٌ قويٌّ في شعر النابغة ، فقد اتّخذ منها و من أحوالها مصادرَ لبناء بعض صوره الشعرية ، فحضرت الصقور و الغربان ، و الحمام و النعام، و الحدأ و القطاة .

فالطيور الجارحة تُصاحبُ جيشَ الغساسنة في الغزو ، جماعات جماعات ، و قد أقينت بشِبْعٍ من جثث القتلى الذين يفتكون بهم في ساحة المعركة :

– إذا ماغَزوا بِالجَيشِ ، حَلَّقَ فَوقَهُم عَصائِبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصائِبِ[1]

– يُصانِعْنهمْ ، حَتّى يُغِرْنَ مُغارَهُم مِنَ الضارياتِ بِالدِماءِ الدَّوارِبِ

– **الحِدأ** : يعود النابغة إلى صورة الحدإ المرتسمة في خياله ، لينقل من خلالها صورة خيول النعمان ، و هي تسير مثنى مثنى ، تظلع من كثرة السير :

– فأَوْرَدَهُنَّ بَطْنَ الأَتْمِ شُعْثا يَصُنُّ المِشْي **كالحِدإِ** التُّؤام [2]

– على إثْرِ الأَدِلَّةِ والرَّوايا و خَفْقِ النَّاجياتِ من الشَّآم

و يستحضر الشاعر صوت **الحمامةَ** الباكية على الغصن ، و هو يقف مسائلا الدّيار العافيات في عُرَيْتناتٍ ، و قد فاضت دموعه كمداً كأنها في غزارتها ماءٌ يسحّ من قربة :

– أُسائلُها و قَدْ سَفَحَتْ دُموعي كأَنَّ مَفِيضَهُنَّ غُروبُ شَنِّ [3]

– بُكاءَ **حمامَةٍ** تَدْعو هَديلاً مُفَجَّعَةٍ على فَنَنٍ تُغَنِّي

و قد عاد النابغة إلى صورة **النّعامة** ليصوّر الخيل السريعة ، و صورة الجبان الغبي .

و من ذلك ما ورد في وصف خيل النعمان ، فهي ضامرة الخواصر ، تحكي في سرعتها النعامة محمرّة الساقين ، قليلة الرّيش :

– قُبُّ الأَياطِلِ تَردي في أَعِنَّتِها كَالخاضِباتِ مِنَ **الزُّعرِ الظَّنابيبِ** [4]

كما اتّخذ من النّعامة مصدراً لتصوير جُبْن مهجوّه "عُيَيْنة بن حصن"، فهي زيادةً على جبنها آيةٌ في الغباء ؛ إذ تدفن رأسها في التراب لما ترى أسداً ، معتقدةً بأنه لا يراها ما دامت لا تراه :

---

[1] – الديوان ، ص 46 .

[2] – الديوان ، ص 239 . الإتم : اسم جبل. يصن المشي: يظلعن من كثرة السير. الحدإ : جمع حدأة ، من الطيور الجارحة .

[3] – الديوان ، ص 251 .

[4] – قب الأياطل : ضامرة الخواصر ، الخاضبات : النعام إذا احمرت سيقانها في الربيع ، الزعر : قليلة الريش ، الظنابيب : عظام الساق (شبه بها الخيل في سرعتها) .

– تَكونُ **نَعامَةً** طَوْرًا وطَوْرًا هُوِيَّ الرِّيحِ تَنْسُجُ كُلَّ فَنِّ [1]

و اتّخذ الشاعر من **القطاة** منبعاً لوصف شدّة سرعةِ فرسه ، إنها قطاة عطشى مسرعة إلى الماء ، فإذا بنسْرٍ يتربّص بها ، فيكاد ينقضّ عليها :

– أو مَرَّ **كُدْرِيَّةٍ** حذّاءَ هيَّجها بَرْدُ الشَّرائع من مرّانَ أو شَرَبُ [2]

– أَهوى لها أَمغَرُ السّاقين مُخْتَضِعٌ خُرْطومُه من دماءِ الطَّيْرِ مُخْتَضَبُ

و الملاحظ أن القطاة قد وُظّفت في هذه القصيدة رمزاً للصراع من أجل البقاء ، فالشاعر قد يوظف رمز الحيوان القويّ الذي ينتصر على الأهوال ، كما سبق في الثور و الحمار الوحشي ، و قد يكون رمزُ الصراع حيوانا أو طائرا ضعيفا كالقطاة في هذه القصيدة .

و واضح أنّ القطاة هنا رمزٌ لهذا الإنسان الضعيف الكادح في الحياة . إلا أن القاسم المشترك بين تلك الرّموز هو الانتصار و الخلاص من الأهوال و الأخطار .

ج) النبات : أوحت نباتات البيئة الصحراوية للشاعر بعض صوره الفنيّة ، فقد صوّر حالة الألم الشديد التي يعيشها جرّاء وعيد النعمان ، مشبّها نفسه بالسّقيم الذي يفترش نباتا ذا شوك ، يُجدَّد كلّ ليلة ، فيبقى ألمه دائما لا يزول و لا يحول :

– فَبِتُّ كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لي **هَراساً**، بِهِ يُعلى فِراشي وَيُقشَبُ

و قد وجد الشاعرُ في أشجار الدّوم و النخيل مصدرا لوصف مشاهد التّرحال :

– فتَحمَّلوا زُجُلا كأَنّ حُمولَهُمْ **دَوْمٌ** بِبِيشَةَ أو **نَخيلُ** وبار [3]

أما شجر الأرطى ، فقد جعله الشاعر مساعدا للثور في صراعه ضدّ غوائل الدّهر ، فقد لجأ إلى أرطأة يحتمي بها في ليلة ممطرة شديدة البرَد ، فاستضافته حتى الصباح:

– باتتْ له ليلةٌ شهباءُ تسفعُه بِحاصبٍ ، ذاتِ شَفّان و أمطار [4]

– و باتَ ضيفا **لأرطاةٍ** ، و أَلْجَأه مع الظلام ، إليها واب ـلٌ سارِ

---

[1] – الديوان ، 252 .

[2] – الديوان، ص61. كدريّة : قطاة لونها أغبر. حذّاء : قصيرة الذّنب. أمغر الساقين: صقر أحمر الساقين. مختضع : يمدّ عنقه .

[3] – الديوان ، ص 104 . زُجلا : جماعات . بيشة و وبار : موضعان .

[4] – الديوان ، ص 151. أرطأة : واحدة أرطى ، شجرة ثمارها مرّة تأكلها الإبل .

1 . 1 . 2 . **الطبيعة الجامدة** :

1. **الطلل**: يُعدُّ الطلل أكثرَ مظاهر البيئة العربية الصحراوية الجامدة حضورا في القصيدة الجاهلية . و الدارسون المعاصرون لا ينظرون إليه على أنه مجرّد تذكّرٍ و استحضار للماضي، فهو بوجوده شبه الدّائم في افتتاحيات القصائد أصبح «عند الجاهلي قطعة من حياته ... فكأن البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة نفسها ، فهو يمثّل نقطة الانطلاق في تفكير الشاعر الجاهلي » [1].

و يظهر ذلك الطلل في شكلين : الأول مرتبط بالمرجع الواقعيّ الذي يعكس ما بقي من آثار الديار . أما الثاني ، فهو مرجع فنّي جمالي اتّخذه الشعراء تقليدا إبداعيا ؛ ليعكس رؤيتهم ، كلٌّ من موقعه ، بحسب نوع التجربة التي مرّ بها [2].

و قد جسّد النابغة في شعره الطلل بشكليه : المرجع الواقعي الذي يصوّر ما بقي من الدّيار بعد رحيل أهلها . و هو بذلك يجسّد ظاهرة الزوال في شكلها الاجتماعي الذي فرضته البيئة الصحراوية على أهلها في تنقّلهم بحثا عن الماء و الكلإ .

و هو في هذا الشكل لا يتطرّق إلى الصّراع ، على الرّغم من أن التّرحال في حدّ ذاته نوعٌ من أنواع الصّراع من أجل البقاء من خلال رحلة البحث عن الماء و الكلإ . و من أمثلته [3] :

- غَشَيْتُ مَنازِلاً بعُرَيْتِناتٍ فأَعْلى الجَزْعِ لِلْحيِّ المِبِنِّ
- تَعاوَرَهُنَّ صرفُ الدَّهْرِ حَتَّى عَفَوْنَ و كُلّ مُنْهَمِرٍ مُرِنِّ
- وَ قَفْتُ بها القَلوصَ على اكْتِئابٍ و ذاك تَفارُطُ الشَّوْقِ المِعَنّي

فهو كما ترى يقف على الدّيار المقويات من عُرِيْتناتٍ باكيا ، دون أن يخوض غمار رحلة الصراع من خلال ناقته التي يشبّهها بالثور الوحشي أحيانا ، و بالحمار الوحشيّ حينا .

أما في الشكل الثاني حيث يتّخذ من الطلل تقليدا فنّيا (رمز الموت) يجسّد من خلاله خوفه من المجهول ، فإنه يتّخذه نقطة انطلاق في رحلة الصّراع من أجل البقاء ، فتأتي الرّحلة على الناقة القوية و تشبيهها بالثور ، أو الحمار الوحشي . و من أمثلة هذا الشكل قصيدته " يا دار مية ":

---

[1] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص 56 . و ينظر ، مُحَمَّد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، ص261 .

[2] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص23.

[3] – الديوان ، ص 250 .

– يا دار ميّة بالعلْياء فالسّنَد ، أقْوَتْ و طال عليها سالفُ الأَبَدِ [1]

– وقفْتُ فيها أُصَيلانًا أُسائلها ، عيّتْ جوابا ، و ما بالرّبع من أحد

لقد اتخذ الشاعر من الطلل في هذه القصيدة و مثيلاتها مُنطلقا ليخوض رحلة الصراع من أجل البقاء من خلال وصف الثور الوحشيّ و معركته الضارية مع كلاب الصيد .

لقد كان الطلل إذاً هذا العنصر الجامد منبعا لصورة القلق الدائم الذي يعيشه الشاعر ، قلقه الاجتماعي ، و قلقه الوجوديّ .

2. **الجبل** : يستحضر الشاعر صورة الجبل ليصوّر حالة الطّريد الخائف من وعيد النعمان ، فيقول بأنه سيُمسك لسانَه ؛ حتّى لا يرتاب الملك من قوله ، و إن كان بعيدا آمنا من سطوته ، نازلا بجبلٍ منيعٍ تعجز الوعول عن تسلّقه ، و هو من شموخه تغيب قممه بين السّحاب المتلبّد :

– سأَكْعَمُ كَلبي أن يُريبك نبحُه ، و إن كنتُ أرعى مُسْحَلانَ فحامرا [2]

– و حلّتْ بُيوتي في **يَفاعٍ مُمَنَّعٍ** ، يُخالُ به راعي الحَمولةِ طائرا

– تَزِلُّ الوُعولُ العُصْمُ عن قَذُفاته و تُضْحي ذُراهُ ، بالسّحابِ ، كوافرا

3 . **كثيب الرّمل** : كثبان الرّمل من أجمل مناظر البيئة الصحراويّة ، و قد استدعى الشاعر صورة كثيب الرّمل الصغير ليصوّر رشاقة قوام محبوبته (نُعْم) ، فخصرها اللطيف ، و هي تلُفُّه بالفاضل من ثوبها يُشْبه كثيب الرّمل الصغير المتحرّك الذي لا يثبت لرخاوته :

– تَلُوثُ بعْدَ افْتِضالِ البُرْد مئْزَرها لَوْثا على مثل **دِعْصِ الرَّملةِ الهاري**[3]

4 . **الليل** : كان هذا العنصر الطبيعيّ كثيرَ الحضور في شعر النابغة ، و قد اتّخذه مصدرا للشكوى من الهموم . فهو ليلٌ مُتعِبٌ مُمعن في طوله ، و كأنه لا يريد أن ينقضي ، إنه بحلوله يُعيد إليه الهموم و الأحزان التي تضاعفت في صدره حتى ضاق بها ذرعا :

– كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ[4]

– تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ وَ لَيسَ الذي يَهدي النُجومَ بِآئِبِ

---

[1] – الديوان ، ص 76 .

[2] – الديوان ، ص 117.

[3] – الديوان ، ص 147 .

[4] – الديوان ، ص 43 .

و يستدعي الشاعرُ أيضا صورة الليل بكلّ ما فيها من هيبةٍ و رهْبةٍ لتصوير جزعه و خوفه من وعيد النعمان ، فهو مثل هذا الليل الذي لا بدّ أن يُدركه ، مهما ابتعد و أمعن في الهرب :

– فإنّكَ كالليلِ الذي هو مُدْركي و إنْ خِلْتُ أنَّ المنْتأى عنْك واسعُ [1]

كما وجد في الليل أيضا خيرَ ظرفٍ يُنجز فيه صورة الصراع من أجل البقاء ، فالثور يصارع الأهوال في ليلةٍ ممطرة شديدة البرد :

– سرَتْ عليه من الجَوْزاء ساريةٌ تُزجي الشّمالُ عليه جامدَ البرَدِ[2]

– باتتْ له **ليلةٌ شهباءُ** تسفعُه بِحاصبٍ ، ذاتِ شَفّان و أمطار[3]

1 . 2 . البيئة العربية الدينيّة : حضرت البيئة الدينية العربية الجاهلية في شعر النابغة حضورا لافتا – خاصّة الحجّ إلى البيت الحرام – و تظهر تلك المناسك ، وقد شُوِّه فيها الإيمان بالله و الحجّ إلى بيته الحرام بالشرك و عبادة الأوثان التي اتّخذتها العرب لتقرّبها إلى الله.

قال تعالى : [وَ الّذينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ أَوْلِياءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلى اللهِ زُلْفَى إِنَّ اللهَ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ في مَا هُمْ فيهِ يَخْتَلِفُونَ] [4]. و هو يتّخذ من صورة الحجّ منطلقا لإقناع النعمان ببراءته:

– فلا لعَمرُ الذي مسّحتُ كعبتَه و ما هُريق على الأنْصابِ مِنْ جَسَدِ [5]

– و المؤمنِ العائذاتِ الطّيرَ ، تمسحُها رُكبانُ مكّةَ بين الغيْلِ و السَّعَد

و يريد الشاعر أن يدرأ التهم عن نفسه ، فيستقي حُججَه من صورة الحجيج الذين يأتون من كلّ حدب و صوب ، شُعثا غبْرا لزيارة بيت الله الحرام على إبلهم السريعة التي تباري الطير :

– حَلَفْتُ فلَمْ أتْرُكْ لنفسِكَ رِيبَةً وهلْ يأْثَمَنْ ذو أُمّةٍ ، و هو طائع ؟[6]

– بمصطحِباتٍ من لَصافٍ وثَبْرة يَزُرْنَ إلالاً سيرُهنّ التّدافع

– سَماما تُباري الرّيحَ خُوصًا عيونُها لهُنّ رذايا بالطريقِ ودائع

– عليهنّ شُعْثٌ عامدون لحجّهم فهنَّ كأطراف الحنِيِّ خواضع

---

[1] – الديوان ، ص 168 .

[2] – الديوان ، ص 79.

[3] – الديوان ، ص 151 .

[4] – الزمر / 03 .

[5] – الديوان ، ص 68 .

[6] – الديوان ، ص 166 – 167. ذو أمة : ذو دين واستقامة . مصطحبات : إبل الحجيج . لصاف و ثبرة : موضعان . إلال : جبل الرّحمة بعرفات . السّمام : نوعٌ من الطيور . رذايا : أنهكهنّ التعب فتركن بالطريق .

– إلى خَيْرِ دينٍ نُسْكُه قدْ علمْتَه   و ميزانُه في سورة المجد ماتِع

2 . البيئة الحضريّة : إذا كان النابغة ابن البيئة العربيّة الصحراوية البدوية التي أنجبته ، فإنه قد اتّصل بالبيئة الحضريّة ، فعاشها بكلّ مظاهر ترفها و نعيمها في قصور المناذرة و الغساسنة [1].

و قد كان يأكل و يشرب في أواني الذهب و الفضة من عطاياهم ، و لا يستعمل غيرها [2].

و قد أعجب النابغة بالدّمى و تماثيل المرمر التي أُتقن صنعُها ، و حليّ الدّر و الياقوت التي كانت تتزيّن بها النساء في تلك القصور ، و افتُتن بشذا العطور التي كان يتضمّخ بها أولائك القوم المترفون رجالا و نساء ، و خلبَت لُبَّه مناظرُ الورود النّضرة في حدائق قصورهم و رياضهم الغنّاء .

ولم يُغمط النابغة تلك البيئة الحضرية حقّها من الحضور في شعره ، فقد كانت هي الأخرى مصدرا يتّكئ إليه في صناعة لوحاته الفنّية . و إن جانبا كبيرا من روعة الصّورة في شعره ليرجع إلى هذا المصدر ، فما كان خياله ليصل إليه لو بقي حبيس البيئة الصحراوية البدويّة .

2 . 1 . الثّياب و الحليّ : جسّد النابغة في شعره صورة النعيم ، و الترف الذي يعيشه الغساسنة في قصورهم ، فنعالُهم رقيقةٌ ؛ لأنهم لا يسيرون بها في الأماكن الوعرة الخشنة ، و هم يعلّقون ألبستهم الحريريّة على المشاجب، و من عاداتهم أن تُحيّيهم جواريهم الحسناوات بالرّياحين في أعيادهم :

– رِقاقُ النّعالِ طَيِّبٌ حُجُزاتُهُم   يُحَيّوْنَ بِالرّيحانِ يَومَ السَّباسِبِ [3]

– تُحَيّهِمُ بَيضُ الوَلائِدِ بَينَهُم ،   وَ أَكسِيَةُ الإِضريجِ فَوقَ المشاجِبِ

أمّا المرأة ، فهي درّة في نقاء بياضها ، و دمية من مرمر في استواء قوامها و بياض بشرتها [4]:

– أو   **دُرّة صَدفيّةٍ** ، غوّاصُها   بهجٌ ، متى يَرها يُهلّ و يَسجُدِ

– أو   **دُميةٍ من مرمرٍ** مرفوعةٍ   بُنِيت بآجُرٍّ يُشادُ بِقَرَمَد

2 . 2 . النبات و الأزهار و العطور : عاش الشاعر في الحدائق الغناء ، و الرياض الناضرة ، فاقتبس منها صورة المرأة الناعمة الفاتنة ، فقدُّها –إذا ما مشت– غصنٌ فارعٌ تتلاعب به النّسائم ،

---

[1] – ينظر ، عمر الدسوقي ، النابغة الذبياني ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط4 ، (د ت) ، ص 226 .

[2] – كتاب الأغاني ، ج 11 ، ص 21 . و لويس شيخو ، شعراء النصرانية شعراء النصرانية ، مكتبة الآداب القاهرة ، ط 1، (د ت)، ج5 ، 650 .

[3] – الديوان ، ص 49 . الإضريج : الخز الأحمر ، من لباس الملوك . الأردان : مفرده رُدن : كمّ القميص .

[4] – الديوان ، ص 96.

و إصبعها المخضّبُ اللطيفُ عنَمٌ ، و شعرها الأسود الفاحم كرْمٌ يميل على دعائمه :

– صفراءَ كالسّيَراءِ ، أُكمِلَ خلقُها كالغصن ، في غُلوائه ، المتأوِّد [1]

– بمُخضّبٍ رَخْصٍ ، كأنّ بنانَه عنَمٌ ، يكاد من اللّطافةِ يُعقَدُ

– كالأقحوان ، غَداة غِبِّ سَمائه، جفّت أعاليه ، و أسفلُه نَدي

– و بفاحِمٍ رَجِلٍ ، أثيثٍ نبْتُه ، كالكرْم مالَ على الدِّعام المسْنَد

و إن كان من عادة العرب الدّعاءُ بالسّقيا لقبور أحبابهم من الموتى ، فإنّ النابغة – و بتأثيرٍ من البيئة الحضاريّة – يضع على قبر مرثيّه أكاليل الأزهار ، و يضمّخه بالمسك و العنبر .

يقول في رثاء النعمان بن الحارث الغساني :

– سقى الغيْثُ قبْرًا بين بُصْرى وجاسم بغيْثٍ من الوَسْميّ قَطْر و وابلُ [2]

– و لا زال **ريْحانٌ ومِسْكٌ وعنْبَرٌ** على مُنْتَهاهُ ديمَةٌ ثُمَّ هاطلُ

– و يُنْبِتُ **حَوْذانا وعَوْفا مُنَوّرا** سَأُتْبِعُه من خيْرِ ما قال قائلُ

2 . 3 . <u>البيئة الدينية النصرانية</u> : حضرت بعض مظاهر البيئة النصرانية في شعر النابغة ؛ مما جعل بعضهم يعدّه نصرانيا [3]. و الصحيح أنه كان وثنيا كبقية العرب ، و أن ما ظهر في شعره من مظاهر النصرانية ما هو إلا تأثر بالبيئة الدينية في الشام . « و لقد نفى "ديرنبورج" نصرانية النابغة، و أكّدَ أنه كان كبقيّة العرب يعتقد في إله واحد ، و إن كان يعظّم الأوثان و يحلف بها... و النابغة إذا لم يكن نصرانيا ، فإنه كان رجلا عاقلا ذا مبادئ مستقيمة » [4].

و قد استقى النابغة بعض صوره من تلك البيئة النصرانيّة ، فقد كان الغساسنة الذين عاش أثيرا لديهم على دين النّصارى . و من مظاهر تأثره بتلك البيئة الدينية أن استعان بها في تشكيل صورة المتجرّدة الفاتنة ، فهي من حسنها لو رآها الرّاهب المنقطع للعبادة في صومعته ، لانشغل بها و نسي ما هو فيه من عبادة و انقطاع لله :

[1] – الديوان ، ص 95 . السيراء : ثوب من حرير مخطط بألوان . غلوائه : طوله ، المتأود : الذي يحركه النسيم . العنَم : زهر أحمر مستطيل مثل الأصابع .

[2] – الديوان ، ص 190. منتهاه : قبره . الحوذان و العوف : نباتان طيّبا الرائحة .

[3] – لويس شيخو ، شعراء النصرانية ، ج5 ، ص 640 .

[4] – عمر الدسوقي ، النابغة الذبياني ، ص 201-202 .

– لو أنّها عرَضت لأشمطَ راهبٍ ، يَخْشى الإله ، صرورةٍ متعبّد [1]

– لرنا لرُؤْيَتِها ، وحُسْنِ حديثها ، وَ لخَاله رَشَدا ، و إن لم يَرْشَد

ثانيا – التاريخ و الأسطورة : كما قيل إن الشاعر ابن بيئته قيل أيضا إن « الشعر ابن أبوين : التاريخ و الطبيعة »[2].

لم تقتصر مصادر الصورة عند النابغة على مظاهر البيئة ، بل تجاوزتها إلى التاريخ ، و الأسطورة اللذين اتّخذهما مصدري إلهام يستقي منهما بعض لوحاته الفنيّة .

1 . التاريخ: شكّل التاريخ مصدرا هامّا في شعر النابغة ، فقد لاذ به في تشكيل خطوط كثير من صوره . و يمكننا الوقوف على التاريخ الديني ، و التاريخ العربي المرتبط بالقبائل و الممالك و أيامها .

1. 1 . التاريخ الديني : إن في توظيف النابغة التاريخ الديني دلالة على سعة ثقافته ، فقد ذكر من الأنبياء داود و سليمان و نوحا عليهم السلام ، و من الحكماء لقمان .

فقد اتّخذ من قصة سليمان عليه السّلام مصدرا لرسم صورة النعمان بن المنذر و عظمة ملكه :

– و لا أرى فاعلا ، في الناس ، يُشبهه و لا أحاشي من الأقوام من أحَد [3]

– إلاّ **سليمانَ** ، إذ قال الإله له : قُم في البريّة ، فاحدُدها عن الفنَد

– و خيّس الجنّ ، إنّي قد أَذنت لهم يَبنون تَدمُرَ بالصُّفاح و العمَد

و قد جاء في القرآن الكريم ذكر سليمان عليه السلام و مُلكه العظيم الذي خصه الله تعالى به في كثير من الآيات ، و منها قوله تعالى : [قَالَ ربِّ اغْفِرْ لِي وَ هَبْ لِي مُلْكًا لَّا يَنْبَغِي لِأَحَدٍ مِّن بَعْديَ ، إِنَّكَ أَنْتَ اَلْوَهَّابُ . فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ . وَ الشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَ غَوَّاصٍ . وَ ءاخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي الاَصْفَادِ][4].

و يستغلّ الشاعر التاريخ الديني في رسم صورة قوّة الغساسنة من خلال و صف سلاحهم، فدروعهم سابغةٌ متينةٌ صُنعت من عهد سليمان بن داود عليهما السلام :

---

[1] – الديوان ، ص 98 . صرورة : الذي لا يتزوج ، خشية الانشغال عن العبادة .

[2]– خالد محمّد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، ص26 .

[3]– الديوان ، ص 82 .

[4]– ص / 34 – 37 .

- وكلُّ صَموتٍ نثْلَةٍ تُبّعيّةٍ   ونسْجِ **سُلَيْمٍ** كلَّ قضّاء ذائل[1]

- عُلِينَ بِكَدْيَوْنٍ و أُبْطِنَّ كُرَّةً   فهُنَّ وِضَاءٌ صَافِيَاتُ الغَلائل

و قد ذكر القرآن الكريم أنّ الله تعالى قد ألان الحديد لداودَ عليه السّلام ، و علّمه صناعة الدّروع . قال تعالى:[وَ عَلَّمْناهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَّكُمْ لِيُحْصِنَكُم مِّن بَأْسِكُمْ ، فَهَلَ اَ نْتُمْ شَاكِرُونَ][2]. و قال أيضا : [وَ لَقَدَ اتَيْنا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلاً ، يا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَ الطَّيْرَ ، وَ أَلَنَّا لَهُ الحَديدَ . أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَ قَدِّرْ فِي السَّرْدِ ، وَ اعْمَلوا صَالِحاً اِنِّي بِمَا تَعْمَلونَ بَصِيرٌ][3].

كما اتخذ من قصة لقمان بن عاد الذي عُرف بالحكمة مصدرا لرسم صورة المهجوّ " زياد بن سيّار " الذي كان شديد التّطيّر :

- يلاحظ طَيرَهُ فيها زِيادٌ   لِتُخبِرَهُ وَما فيها خَبيرُ[4]

- أَقامَ كَأَنَّ **لُقمانَ بنَ عادٍ**   أَشارَ لَهُ بِحِكمَتِهِ مُشيرُ

قال تعالى في ذكر لقمان و اصطفائه بالحكمة :[وَ لَقَدَ اتَيْنا لُقْمانَ الحِكْمَةَ أَنُ اشْكُرْ لِلَّهِ ، وَ مَن يَشْكُرْ فَإِنَّما يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ ، وَ مَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ][5].

1 . 2 . **تاريخ العرب و أيامها** : من أيام العرب التي اتّخذها النابغة مصدرا لإنجاز صوره الفنيّة "**يوم حليمة** ". و هو يوم كان للغساسنة على المناذرة ، قتل فيه المنذر بن ماء السماء ، حتى أصبح مثلا سائرا ، فقيل : "ما يومُ حليمةَ بسرّ" [6]. وحليمة التي نُسب إليها هذا اليوم هي بنت الحارث بن أبي شَمِر الغسّاني ، و قد كانت تُطيّب جيشَ أبيها ، و هو خارجٌ للحرب . و لها قصّةٌ ذكرت في كتب الأدب [7]. و قد اتّخذ النابغة من هذا اليوم مصدرا صوّر من خلاله قوّة الغساسنة و شدّة بأسهم . يقول في مدح عمرو بن الحارث الأصغر الغساني و قومه :

---

[1]- الديوان ، ص 201 . الصموت : الدرع الليّنة التي لا تحدث صوتا . نثلة : واسعة . تُبّعيّة : منسوبة إلى تُبّع ملك اليمن . نسج سليم : صُنعت زمن سليمان عليه السلام . قضّاء : فيها مسامير كالحصى . ذائل : سابغة . الكديون : زيت مقاوم للصدأ . الكُرّة : بعر البعير يجعل بين الدّروع لئلا يحتكّ بعضها ببعض .

[2] - الأنبياء / 79 .

[3] - سبأ / 10 – 11 .

[4] - الديوان ، ص 156 .

[5] - لقمان / 11 .

[6] - ينظر المفضل الضبي ، أمثال العرب ، تقديم ، إحسان عباس ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ط2 ، 1983 ، ص169 .

[7] - ينظر عاصم البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج 1 ، ص 257 .

– وَ لا عَيبَ فيهِم غَيرَ أَنَّ سُيوفَهُم بِهِنَّ فُلولٌ مِن قِراعِ الكَتائِبِ [1]

– تُوُرِّثنَ مِن أَزمانِ **يَومِ حَليمَةٍ** إِلى اليَومِ قَد جُرِّبنَ كُلَّ التَجارِبِ

و ما من شكّ في أن استقاء الصورة من تاريخ الممدوحين الذي يُفاخرون به قد كان له وقعٌ خاصٌ في نفوسهم ، و هم يتلقّون القصيدة .

2 . **الأسطورة** : عاد الشاعرُ إلى أساطير العرب ، يتوسّلُها في تشكيل بعض صوره الشعرية ، فالإنسان يسجّل تجاربه ، و يختزن في ذهنه تاريخه و تاريخ أجداده ، و قد يلحّ عليه بعضُ ذلك المخزون ، فيخرجه في وقت ما ، و قد يظلّ بعضُه الآخر في دائرة اللاشعور[2].

و من الأساطير التي ألحّت على النابغة أسطورة " زرقاء اليمامة " التي استغلّها ؛ ليقنع النعمان بن المنذر بأن يكون صائبا في حكمه عليه صوابَ هذه الفتاة .

– احكُمْ كَحُكْم فتاة الحيّ ، إذ نظرت إلى حَمَام شِراع ، واردِ الثَّمَد [3]

و قد اختُلف في هذه الفتاة . قال أبو عبيدة : تدعى زرقاء اليمامة ، و اسمها عَنْز ، و هي امرأة من بقيّة طسم و جديس ، و قال الأصمعي هي بنت الخُسّ و أراد بالحيّ حي الفتاة . و قال أبوحاتم إنها زرقاء اليمامة [4]. و يرى عبد الله الطيب أنها كانت من آلهة العرب المؤنثات ، أو أنها كانت كاهنة ثم أُلّهت[5].

و قد كان النّابغةُ على وعْي تامّ بتأثير الأمثال السائرة على الناس في بيئته ، فقد كان « للأمثال أهميّة كبرى في حياة الجاهليين ، فالنابغة يعمد إليها ؛ لسوق البيّنات على صحّة زعمه ، و يقدّم لها الإطار الإنساني و التاريخيّ . و هي تُضفي على أقوال الشاعر صفةَ الحقيقة العامة المأثورة في الناس منذ أقدم العصور »[6].

و من الأساطير ذات البعد الاجتماعي قصّة الحيّة (ذات الصّفا) التي جرت مجرى الأمثال .

و ها هو يعود إليها ، ليرسم ما يُلاقيه من حقد و ضغن من بعض قومه من بني مُرّة :

---

[1] – الديوان ، ص 47 .

[2] – ينظر خالد محمّد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، ص27 .

[3] – الديوان ، ص 84 – 85 .

[4] – عاصم البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج 1 ، ص 228 – 229 .

[5] – عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ، ج3 ، ص 918 .

[6] – خالد محمّد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، ص32 .

– و إنّي لأَلْقى من ذوي الضِّغْن منهمُ ، و ما أصْبحتْ تَشْكو من الوَجْدِ ساهره [1]

– كما لَقيَتْ **ذاتُ الصَّفا** من حليفِها ؛ و ما انفكّتِ الأمثالُ في الناسِ سائرَه

و من أساطير العرب التي اتّكأ إليها ، و هو يصف حرقتُه باكيا على الدّيار الخلاء ، أسطورة الحمامة النائحة التي تبكي فرخها :

– بُكاءَ **حمامَةٍ تَدْعو هَديلاً** مُفَجَّعَةٍ على فَنَنٍ تُغَنّي [2]

فالعرب تعتقد أن " هديلا " اسم فرخ الحمامة الأولى ، هلك عطشا في زمن نوح عليه السلام ، فالحمام كلّه يبكيه [3] .

كما استحضر النابغة أسطورة " لُبَد " الذي تعتقد العرب بأنه «نسرٌ كان للقمان بن عاد ، و كان قد قيل له : إنك ستعيش عمر سبعة أنسر ، و النسر فيما يزعمون عمره مائة عام ، فعمّرَ عمرها ، و كان عمر كل واحد منها إلا لُبد ، و كان آخرها فإنه عمّر مائتي عام ، فلذا يقال له : لقد طال الأبد بلُبد ، استطالةً لعمر لقمان »[4] .

و قد استغلّ هذه الأسطورة في رسم صورة بقايا دار ميّة التي أتى عليها الزمان :

– أضْحتْ خلاءً ، و أضْحى أهلُها احتملوا **أخنى عليها الذي أخنى على لُبَد** [5]

و يمكننا في نهاية هذا المطلب أن نخلص إلى النتائج الآتية :

1 . تأثير البيئة الحضرية في صياغة الصورة عند النابغة ، فجانب كبير من روعة الصّورة في شعره يرجع إلى البيئة الحضرية (الشام / العراق) ، فما كان خياله ليصل إليها لو بقي حبيس البيئة الصحراوية البدويّة .

2 . توظيفه الطلل بشكليه : الواقعي و الرمزي الذي كان مصدرا لتصوير القلق الاجتماعي ، و تشخيص القلق الوجودي .

3 . مراعاة المقام و أحوال الخطاب في رسم الصورة ، فقد استقى النابغة صورة المرأة العربية البدوية من البيئة الصحراوية ، أما المرأة الحضرية فصورتها مستقاة من البيئة الحضرية .

---

[1] – الديوان ، ص 131 و ما بعدها . ينظر القصة في أمثال العرب للمفضل الضبي ، ص177 .

[2] – الديوان ، ص 251 .

[3] – الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، ص246 . و الديوان (ها) 2 ، ص 251 .

[4] – عاصم البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج 1 ، ص 217 – 218 .

[5] – الديوان ، ص 78 .

4 . الحضور اللافت للبيئة الدينية في رسم الصورة الشعرية (الحج إلى البيت الحرام) .

5 . اتّخاذ النابغة من التاريخ و الأسطورة و الأمثال مصدرا لاستقاء الصور ، لما لها من تأثير في نفوس الناس .

المطلب الثاني
أنماط التشكيل البلاغي للصورة الجزئية.

عالج البلاغيون المتأخّرون من أتباع السّكّاكي التّشبيهَ و الاستعارةَ ، و الكنايةَ ، والمجازَ في قسمٍ واحدٍ هو "علم البيان" ، قاصدين بذلك أنّ كلَّ هذه الأنواعِ البلاغيّةِ للصّورةِ ، إنّما هي طرائقُ خاصّةٌ في التّعبيرِ ، تُكسِبُ المعاني فضلَ إيضاحٍ ، أو بيانٍ[1]. و قد عرَّف الخطيبُ القزوينيُّ علمَ البيانِ بأنه « علمٌ يُعرَفُ به إيرادُ المعنى الواحدِ بطُرقٍ مختلفةٍ في وضوحِ الدّلالةِ عليه ، و دلالة اللّفظِ إمّا على ما وُضِع له ، أو على غيرِه »[2]. و الصورة بكونِها أنواعاً بلاغيّةً ، هي بمثابةِ انتقالٍ في الدّلالةِ ، أو تجوُّز فيها [3].

و إذا ما نحن تفحصنا العلاقاتِ الرّئيسةَ في الصّورِ البلاغيّةِ ، وجدناها لا تخرجُ عن علاقتين اثنتين : علاقات التشابه ، و علاقات التّداعي .

فعلاقاتُ التّشابه تشملُ التشبيهَ ، و الاستعارة . أمّا علاقاتُ التّداعي فيدخلُ تحتها الكنايةُ ، و المجازُ المرسَلُ و المجازُ العقليُّ [4].

و تختلفُ علاقةُ التشابه عن علاقةِ التّداعي في كون الأولى تمثّلُ « نظاما معيّنا مُستقلا عن الآخر ، و إن هو شبيهه ، بينما ينتمي كلٌّ من الطّرفين في علاقات التّداعي إلى نظامٍ واحد» [5]. فالأولى تنبني على التّقريب بين نظامينِ مستقلينِ متشابهين ، بينما تقوم الثانيةُ على التقريب بين صورتين مختلفتين ، و لكنهما من نظام واحد[6].

1 . <u>الصور المبنية على علاقات التشابه</u> :

1 .1 . <u>التشبيه</u> : يقوم التشبيهُ على ربطِ علاقةٍ بين شيئين اشتركا في صفةٍ ، أو أكثر بواسطةِ أداة [7] . و قد جاء في كلامِ العربِ بغير أداة[8]. و لا تنبني تلك العلاقةُ بين طرفي التشبيهِ على التّطابُقِ

---

[1] – جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص333.

[2] – القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 201.

[3] – جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 10.

[4] – مُحَمَّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص141. و جابر عصفور ، الصورة الفنيّة ، ص10.

[5] – مُحَمَّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص142.

[6] – نفسه ، ص 142.

[7] – ينظر الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 203 . و جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 172.

[8] – أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص 213 .

التّطابُقِ ، و إنّما على المقاربة ؛ لأنه لو طابقَ المشبهُ المشبّهَ به من جميعِ جهاتهِ ، لكان إياه [1]، أي إنّ العلاقةَ بينهما علاقةُ مقارنةٍ لا علاقةَ اتّحادٍ و تفاعل[2].

و قد كان التشبيهُ أثيراً لدى النقاد و البلاغيين الأوائل ، و أفضلُ التشبيهِ عندهم « ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصّفات أكثرَ من انفرادِهما فيها ، حتى يُدني بهما إلى حال الاتحاد» [3] .

و نظروا إلى التمثيل – خاصة – على أنه شريفُ القدر ؛ لأنه يضاعِفُ قوى المعاني في النفوس [4].

و ربّما يعود هذا الاهتمامُ بالتّشبيه أكثرَ من الاستعارةِ إلى أنه كان أكثرَ شيوعا منها في العصورِ الكلاسيكيةِ التي يكون فيها الشاعرُ – عادة – أقلَّ جهدا في الخيالِ[5].

و قد قسّم البلاغيون التشبيهَ أقساماً ، باعتبارِ طرفيه [6]، و باعتبارِ وجهِ الشبهِ [7]،كما ناقشوا أبلغَ التّشبيهاتِ و أحسنَها ، و أردأَ التشبيهاتِ و أقبحَها [8]. و قد « غلا نقاد العربية في الإعجاب المتواتر بمكانة التشبيه ، فقد رأوا فيه جانبا (من أشرف كلام العرب) و فيه تكون (الفِطْنة و البراعة) ؛ و لذا جعلوه أبْيَنَ دليل على الشاعريّة و مقياسا تُعرف به البلاغة ، و وصّى النقاد بأن يطلب الشاعر الحِذْقَ فيه لكي يملك زمام التدرّب في فنون السّحر البياني »[9].

لقد أحصينا في ديوان النابغة سبعة عشر و مائتي (217) تشبيه ، أي بنسبة 32.38 % من مجموع الصور البيانية البالغة (670) صورة . و هو يأتي في المرتبة الثانية بعد الكناية .

كما أننا أحصينا ثلاثة و ثمانين (83) تشبيها بليغا ، و هو ما يمثل 38.24 % من مجموع التشبيهات . و أحد عشر (11) تشبيها تمثيليا ، أي بنسبة 05.06 % من مجموع التشبيهات .

أما توظيف أدوات التشبيه ، فنورده في الجدول الآتي :

---

[1] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 241.

[2] – عبد الفتاح لاشين ، الخصومات البلاغية و النقدية في صنعة أبي تمام ، دار المعارف ، القاهرة ،1982 ، ص 98.
و جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 172 ، و ص 174.

[3] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 124.

[4] – القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 203.

[5] – جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص199.

[6] – ينظر ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص 25 . و الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص207.

[7] – ينظر أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ، ص214 و ما بعدها. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 234 – 236.

[8] – يُراجَع كتاب الصناعتين ، ص 214 و ما بعدها و 229 و ما بعدها .

[9] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 46 .

الأداة	العدد	النسبة	الأداة	العدد	النسبة
الكاف	63	% 47.01	مثل	20	% 14.92
كأن	50	% 37.31	شبه	01	% 0.74
المجموع	**134**	**% 100**			

و على الرغم من أن التشبيه في شعر النابغة يحتل المرتبة الثانية بعد الكناية ، إلا أنه قد أبدع فيه أيّما إبداع ، فقد ابتكر تشبيهاتٍ لم يُسبق إليها ، و لم يُنازعه فيها أحدٌ من الشعراء .

و للنابغة طريقة في التشبيه ، فهو « ينقل الذّهن من شيء إلى آخرَ طريف يُشْبهه ، أو صورة بارعة تُمثّله . و كلّما كان هذا الانتقال بعيدا قليلَ الحضور بالبال – أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال – كان التشبيه أروعَ للنفس و أدعى إلى إعجابها و اعتزازها »[1].

و من أجمل الصور التشبيهيّة التي أبدعها النابغة تلك التي صور فيها حاله الخائفة من وعيد النعمان . و منها قوله :

– فَبِتُّ **كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لي** **هَراساً**، بِهِ يُعلى فِراشي وَيُقشَبُ [2]

إنها صورة تُظهر حاله جرّاء ما أصابه من وعيد النعمان ، فقد بات كالمريض ، و النسوة اللواتي يقمن على تمريضه بدل أن يخفّفن من آلامه ، فإنّهن يعلين فراشه بشوك يجدّدنه كلّ ليلة ، فيبقى مسهّدا دائم الألم .

و منها أيضا قوله مستعطفا الملك :

– فَلا تَترُكَنّي بِالوَعيدِ **كَأَنَّني** **إِلى الناسِ مَطلِيٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ** [3]

لقد أصبح يعيش وحيدا ، فالناس يتحاشون لقاءه ، خوفا من أن يصيبهم ما أصابه من غضب الملك . فحاله كالجمل الأجرب المطليّ بالقطران المعزول عن بقية القطيع ؛ لئلا تنتقل العدوى إلى غيره . و بعد أن صوّر حاله الضعيفة ، و نفسه القلقة يتّجه إلى وصف عظمة النعمان بن المنذر ، موظّفا التشبيه في تصوير هيبته و فضله على سائر الملوك :

– **فَإِنَّكَ شَمسٌ وَ المُلوكُ كَواكِبٌ** إِذا طَلَعَت لَم يَبدُ مِنهُنَّ كَوكَبُ [4]

---

[1] – خالد محمّد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، ص131 .

[2] – الديوان ، ص 55 .

[3] – الديوان ، ص 56 .

[4] – الديوان ، ص 56 .

ففضل الملك كفضل الشمس على بقية الكواكب ، فهو إذا ما ظهر تضاءلت عظمة أولائك الملوك و خبت ، كما يخبو نور الكواكب بطلوع الشمس . و هذا التشبيه يخترق حدود المعنى الحقيقي للشمس ليعانق المعنى الرّمزي ، فقد اتّخذت العرب من الشمس إلها معبودا .

إن اجتماع هذه التشبيهات في قصيدة واحدة ، و مجيئها بهذا الترتيب يجعل منها لوحة فنيّة نابضة بالحياة ، تجمع بين صورتين متعارضتين : صورة الشاعر الخائف ، و صورة الملك الجبار .

و من بدائع الصور التي ابتكرها في وصف سطوة الملك ، و سبق إليها الشعراءَ ولم يُنازَع فيها[1]:

- **فإنّك كاللّيلِ** الذي هُوَ مُدْرِكِي و إنْ خِلْتُ أنّ المُنْتأى عَنْك وَاسِع [2]

إنّها صورة يستحيل فيها الملك إلى عنصر من عناصر الطبيعة . إنه ليلٌ في سطوته ، بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من معاني الخوف و الرّهبة . إنه ليلٌ لا يمكن الإفلات منه مهما أمعن في الهروب . فمن ذا يستطيع الهروب من الليل ؟

و لنتأمل قليلا هذا التمثيل الذي يشبّه فيه الملك بنهر الفرات :

- فما الفُراتُ ، إذا جاشَتْ غَواربُه ، تَرمي أواذيُّه العِبْرَيْنِ بالزّبَد [3]
- يُمِدُّه كلُّ وادٍ مُتْرَعٍ لَجبٍ فيه رِكامٌ من اليَنْبوت و الخَضَد
- يظلُّ ، من خَوْفه ، الملاّحُ مُعتصِما بالخيزرانة ، بَعْدَ الأيْنِ و النَّجَد
- يوماً بأجودَ منه سيْبَ نافلةٍ ، و لا يحولُ عطاءُ اليومِ دون غَد

لقد شبّه النعمان بالفرات في حالتين : حالة غضبه ، و حالة صفائه . فهو إن غضب و سخط ، لا يُبقي و لا يذر ، فغضبه أقوى من الفرات إذا هاجت أمواجه جارفةً الأخضر و اليابس . أما إذا ما هدأ و صفا ، فإنه أسخى من الفرات الذي يجود على ضفافه ، فتخضر الأرض و تنمو ، فعطاء النعمان دائم لا ينقطع .

وكثيرا ما يجمع النابغة بين تشبيهين في رسم صوره التشبيهية، و منه قوله في وصف الطلل:

- **كأنّ مجرَّ الرّامِساتِ ذُيولَها** ، عليه ، **حصيرٌ** نمّقتْه الصّوانعُ [4]
- على ظهْرِ مَبْناةٍ جديدٍ سيورُها ، يطوفُ بها ، وسْطَ اللّطيمةِ ، بائع

---

[1] - ينظر ، النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، دار الكتب العلمية ، ط1، 2004 ، ج3 ، ص 171 .

[2] - الديوان ، ص 168 .

[3] - الديوان ، ص 87 .

[4] - الديوان ، ص 162 .

و هذه الصورة تعدّ من أجمل صور الطلل . فالرياح جوارٍ بلباسهن السابغ تجرّ ذيوله على رمال الطلل ، فتحوّله إلى حصيرٍ منمّق أُبدع صنعه ، يطوف به في السوق بائع .

و « تشبيه الرمال بالحصير شيءٌ قد يكون عاديا ، و لكنّ الجميل هو تحريك الصورة الشعرية الذي يدلّ على وقوف الشاعر عند جمال الطبيعة ، و قوّة حسّه »[1].

1 . 2 . الاستعارة : يعدّ البلاغيون الاستعارة من المجازِ اللّغويّ [2]. و الاستعارة في حقيقتها هي انتقال في الدلالة ، فهي حسب جاكوبسون « أن نسند إلى الدال مدلولا ثانويا تربطه بالمدلول الأول المشابهة »[3]. و الكلمة المستعملة استعمالا استعاريا على حدّ تعبير دي مارسيه Dumarsais « تفقد دلالتها الحقيقية و تكتسب دلالة جديدة لا تتبادر إلى الذهن إلا بفضل المقارنة التي قام بها بين المعنى الحقيقي لهذه الكلمة و بين المعنى الذي يُقارن به» [4].

و قد كان لعبد القاهر الجرجاني الفضلُ الكبيرُ في الكشفِ عن حقيقةِ الاستعارة ؛ فقد كان البلاغيون قبله يؤثِرون التّشبيهَ عليها ، فقدامةُ بنُ جعفر أشار إليها بشيءٍ من الاستهجان بكونها من عيوبِ اللفظِ في حديثه عن المعاظلة ، « ... و ما أعرف ذلك إلا فاحشَ الاستعارة »[5].

---

[1] – محمّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني ، مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، ص92 .

[2] – نلاحظ غموض مفهوم الاستعارة عند بعض المتقدمين ، فابن فارس يطلق مصطلح "الإعارة " على ما يُعرف بالاستعارة، و يطلق مصطلح " الاستعارة " على ما يُعرف بالكناية ، ينظر ، الصاحبي في فقه اللغة ، ص252 ، و ص 209- 210.
أما أبو هلال ، فإن مصطلح الاستعارة عنده يشمل الاستعارة و الكناية ، و يتضح ذلك من الشواهد التي ساقها في الموضوع . ينظر أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص240 .

[3] – فرانسوا مورو ، البلاغة – المدخل لدراسة الصور البيانية ، تر ، محمّد الولي و عائشة جرير ، أفريقيا للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د ط) ، 2003 ، ص 31 .

[4] – نفسه ، ص 31 – 32 .

[5] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص174.

و قد ميّز عبدُ القاهرِ بين نوعين من الاستعارةِ: الاستعارةُ المفيدة، و الاستعارةُ غيرُ المفيدة . و يقصِد بغيرِ المفيدةِ التي لا تنطوي على جمال فنيّ ، كوضعِ أسماء كثيرةٍ لعضو واحد باختلافِ أجناسِ الحيوان ، مثل : المِشْفر للبعير ، و الشَّفة للإنسان . أما المفيدة ، فهي تلك التي تفيدُ معنىً ما كان ليحصلَ لولاها ، و جملةُ تلك الفائدةِ التشبيه [1]. و يرى أنّ الثانيةَ هي الجديرةُ بالاعتناء [2]. كما يرجع إليه الفضلُ أيضا في تمييزِ الاستعارةِ التصريحيّة من الاستعارةِ المكنيّة[3].

و قد بالغ البلاغيون المتأخرون في تقسيم الاستعارةِ أقساما ، ناظرين إليها من زوايا عِدّة : من زاويةِ المستعار، و من زاويةِ المتعلّقاتِ بطرفي الاستعارةِ ، و من زاويةِ اللّفظِ الذي جرت فيه[4].

و نحن في بحثنا هذا لن نهتمّ بتلك التّفريعاتِ ؛ لأنّها لا تفيدنا شيئاً في دراستنا ، و سنكتفي بالنظرِ إلى الاستعارةِ من حيثُ كونُها تصريحيّةً ، أو مكنيّةً ، و نركّزُ اهتمامَنا على وظيفتِها الأسلوبيّةِ في النصوص الشعرية .

و إذا كان البلاغيون يعدّون كلاًّ من التشبيه و الاستعارةِ صورةً بيانيّةً ، و أنّهما جميعا يُخرجان الأغمضَ إلى الأوضح [5] ، فإنهم فضّلوا الاستعارةَ على التشبيه ؛ ذلك أنها في نظرهم « تمثّلُ مرحلة النّضوج الفكريّ ، و الدّقة الفنيّة ، و قوّة التصوير و بُعد الخيال » [6]. و الحقيقةُ أننا نجدُ النّظرةَ نفسَها عند المحدثين [7]. و مردُّ تلك النظرةِ إلى كون التشبيه يوقِع الائتلافَ بين الطّرفين و لا يوقِع الاتّحاد ، بينما تُلغي الاستعارةُ الحدودَ بينهما [8] ؛ و بذلك فإننا نواجه في التشبيهِ طرفين مجتمعيْنِ ، بينما نكون في الاستعارة أمام طرفٍ واحدٍ حلّ محلَّ الآخرِ بسببٍ من التشابه [9].

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 23 – 24.

[2] – نفسه ، ص 30.

[3] – ينظر ، نفسه ، ص 32.

[4] – ينظر القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، من ص 270 ، إلى ص 289 . و أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع)، دار القلم ، بيروت، (د ط) ، (د ت) ، من 245 إلى ص259. و مُحَمَّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 162.

[5] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 242.

[6] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 79.

[7] – ينظر مثلا مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 47. و جابر عصفور، الصورة الفنية ، ص 167. و مُحَمَّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 162.

[8] – عبد الفتاح لاشين ، الخصومات البلاغية و النقدية في صنعة أبي تمام ، ص 97.

[9] – جابر عصفور ، الصورة الفنيّة ، ص 176 ، و ص 176.

و لعلّه لا يخفى علينا ما في هذا التفضيلِ المطلقِ للاستعارةِ على التشبيه من تعسّفٍ ؛ فلو كانت الاستعارةُ أبلغَ من التشبيه ، لما جاء منه شيءٌ في كتابِ الله ، و لا في كلامِ بُلغاءِ العربِ ، شعرِه و نثرِه . فلا ينبغي إذن النظرُ إلى القضيّةِ من هذه الزاوية ، بل من الأجدى النظرُ إليها من زاويةِ الوظيفةِ . قال عبد القاهر الجرجاني :« ليس ذلك ؛ لأن الواحدَ من هذه الأمورِ يفيد زيادةً في المعنى نفسِه لا يفيدها خلافُه ، بل لأنه يفيد تأكيداً لإثباتِ المعنى لا يفيده خلافُه »[1].

و منه يبدو لنا أن عبد القاهر يرى أن وظيفةَ التشبيهِ غيرُ وظيفةِ الاستعارة ، إلاّ أنه يحصرُها في تأكيد المعنى ، بيدَ أن وظيفةَ الاستعارةِ تكمن في أنّها تُفيدُ معنًى جديداً ؛ إذ فيها « يفقد [كلُّ طرَفٍ] شيئا من معناه الأصليّ ، و يكتسبُ معنى جديداً نتيجةً لتفاعله مع الطّرَفِ الآخرِ داخلَ سياقِ الاستعارةِ الذي يتفاعلُ بدورِه مع السياقِ الكاملِ للعملِ الشّعريّ أو الأدبيّ »[2].

إن الاستعارةَ وسيلةٌ قويّةٌ من وسائلِ اخترامِ الصّورِ ، و ابتداعِها من جزئياتٍ متنافرة[3]، و لا يمكن النظرُ إليها على أنّها عنصرٌ إضافيٌّ من باب الزُّخرف[4] . فـ« الاستعارةُ البليغةُ في الشعرِ تحرّكُ مشاعرَنا ، و تُثيرُ عواطفَنا ، بحيث إنه يستحيلُ التعبيرُ عن هذهِ الاستعارةِ بطريقةٍ عقلانيّةٍ و منطقيّةٍ بحتة . و هي تثير عواطفَنا ؛ لأنّها تحرّكُ أو توقظ فينا شيئا ما في أعماقِ كيانِنا يجب تسميَتُه روحانيا »[5]. و حتّى تحرّك فينا الاستعارةُ ذلك الشيءَ الرّوحانيَّ ، لا بدّ أن تكونَ حيّةً تأتي بطلب من المقام ، بحيث لا يمكن أن يحلَّ محلَّها غيرُها[6]. فمن الاستعاراتِ ما هو عاميٌّ مبتذَل ، و ما هو خاصّيٌّ نادر[7] .

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 400 – 401. و ينظر أيضا ص 402.

[2] – جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 226.

[3] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 167.

[4] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 147 . و جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 383 ، و علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، ص 24.

[5] – جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 66.

[6] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 168.

[7] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 85.

و يميّز النقدُ الحديثُ بين الاستعارةِ الميّتةِ التي تملأ اللغةَ ، و يزدحِم بها الحديثُ العاديُّ ، وتكاد تختفي في ثنايا الكلامِ دون أن يكون لها أيُّ تأثيرٍ أو فاعليّة ، و الاستعارةِ الحيّةِ النّابضةِ التي لها فاعليّةٌ و تأثير[1].

تحتل الاستعارة الرتبة الثالثة بين الصور البلاغية في ديوان النابغة بعد الكناية و التشبيه .

و قد أحصينا تسعا وسبعين و مائة (179) استعارة ، أي بنسبة 26.71 % من مجموع الصور البلاغية في الديوان . منها اثنتان و أربعون و مائة (142) مكنية ، و هو ما يمثل نسبة 79.32 % من مجموع الاستعارات . و سبع و ثلاثون (37) تصريحيّة ، أي بنسبة 20.67 % .

و نقف في شعر النابغة —كغيره من الشعراء — على شكلين من الاستعارة : الأول : استعارات ميّتة مستهلكة حوّلها التداول إلى حقيقة ، حتى إن المتلقي لا يكاد يشعر فيها بأية قيمة فنّية . أما الثاني ، فهو استعارات نابضة بالحياة ، تتجلى فيها روعة الفن .

و قد سلك النابغة في تلك الاستعارات الحيّة مسلك التأليف بين أكثر من استعارة ، فقد يجمع بين استعارتين مكنيتين ، أو استعارتين تصريحيّتين ، أو يخالف بينهما . و من أمثلة ذلك :

– **تجلو بقادمتيْ حمامةِ أيكة** ، **بَرَداً** أُسِفّ لثاتُه بالإثمد[2]

جمع هذا البيت الذي يصف " المتجرّدة " بين استعارتين تصريحيّتين ، فقد شبّه أصبعيها – في طولهما و سواد الحناء عليهما – و هي تستاك بريشتين طويلتين في جناح حمامة . كما شبّه أسنانها صافية البياض بالبَرد .

إنّ الصورة ها هنا تبدو مألوفة ، فهي من صور تزيّن المرأة العربية التي كانت تضع الإثمد على لثتها ، فتبدو سوداء مما يزيد بياض أسنانها ظهورا . و لكنّ اللمسة الفنيّة التي أضفاها خيال الشاعر عليها تتمثّل في أنّه جعل أصبعيها ريشتي حمامة ، و هذا ما يجعل هذه المرأة ترتسم حمامة في مخيّلتنا ، حمامة في وداعتها ، و نعومة ملمسها ، و رشاقة مشيتها .

و من بدائع الاستعارات أيضا ، قوله :

– لا تقذفنّي بركنٍ لا ك فاءَ له ، و إن **تأثّفك الأعداءُ** بالرِّفَد[3]

---

[1] – جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 247.

[2]– الديوان ، ص 97 .

[3]– الديوان ، ص 87 .

لقد جمع الشاعر في هذا البيت بين استعارة مكنية ، و أخرى تصريحية ، فقد شبه أعداءه الذين يشون به لدى النعمان بالأثافي التي توضع عليها القدر ، و شبه النعمان بالقِدْر ، و لكنه لم يصرح بذلك لفظا – تأدّبا – و لكن الصورة موجودة في البنية العميقة .

و تظهر قيمة الاستعارتين في هذا التشكيل في تصوير الأعداء في شكل أثافٍ تتآزر على حمل القدر (النعمان) ، فهم يتعاونون على إيغار صدر الملك الذي يظهر في صورة قدر ، فيغلي صدره غيظا على الشاعر .

و لنتأمل هذه الصورة التي يصوّر فيها عَمْرًا بنَ هندٍ ، و هو يفتك بأعدائه :

– **فذاقَ الموتَ** منْ **بَرَكَتْ عليه** وبالنَّاجينَ **أظْفارٌ دَوامِ**[1]

لقد تضمّن هذا البيت أربع استعارات : استعارتان مكنيتان ، و أخريان تصريحيتان .

فقد شبّه الموت بالسّم ، و حذف المشبه به و أبقى على ما يدل عليه (ذاق) .

و شبّه الموت أيضا بالناقة ، و حذف المشبه به و أبقى على شيء من لوازمه (بركت) .

و شبه الناجين من الأعداء بالحيوان الجريح المفلت من قبضة الأسد ، و السيوف بأظفار الأسد .

و قد شاكل هذه الاستعارات مجاز عقلي ، حيث نسب الدماء للأظفار (السيوف) ، و هي لأبدان الفارين الجرحى .

إنّ روعة التصوير في هذا البيت لا تكمن في الاستعارات الموظّفة في حدّ ذاتها ، فتشبيه الموت بالسم أو الناقة ، و تشبيه الملك بالأسد صورة مألوفة ، و إنّما تكمن قيمتها الفنيّة في التأليف بين تلك الصور المتحرّكة و مزجها بعضها ببعض ؛ مما أنشأ ضربا من الاستعارة التمثيليّة المركّبة ، يظهر فيها الموت سمّا يُتجرّع ، و ناقةً تجثم على العدوّ ، فلا يملك دفعها . أما عمرو بن هند فيبدو أسدا و سلاحه مخالب مخضّبة بدماء طرائده . و أما الفارون من أعدائه ، فقد صاحبتهم جراح دامية قد لا يشفون منها أبد الدّهر .

و من لطائف الاستعارات قوله في الاستعطاف :

– أَتَيْتُكَ عاريا خَلَقا ثيابي على خوْفٍ تُظَنُّ بيَ الظُّنون[2]

---

[1] – الديوان ، ص 240 .

[2] – الديوان ، ص 265 .

لقد ابتكر النابغة هذه الاستعارة التصريحيّة ليستدرّ عطف النعمان ، فصوّر نفسه في هيئة الشّخص الذي ساءت أحواله ، حتّى إنّه لا يجد ما يستر به عورته ، غير أطمار بالية ، و قد جاء الملكَ ممتطيا صهوة الخوف ، و الناس متيقنون بأنه لا محالة مقتول، لما يعرفون من غيظ الملك عليه.
و من خلال هذه النماذج يبدو لنا أن الاستعارات الحية في شعر النابغة قد أدت وظيفتها الأسلوبية على أحسن وجه .

2 . الصور المبنية على علاقات التداعي :

2 . 1 . الكناية : لا يعدُّ البلاغيّون الكنايةَ مجازاً ؛ ذلك أنّها يجوزُ فيها إرادةُ المعنى الحقيقي بعكس المجاز [1] . و يعرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله : « و المرادُ بالكنايةِ ههنا أن يُريدَ المتكلّم إثباتَ معنىً من المعاني ، فلا يذكره باللّفظِ الموضوعِ له في اللّغةِ ، و لكن يجيءُ إلى معنى هو تاليه وردِفُه في الوُجودِ فيومئ به إليه ، و يجعله دليلا عليه »[2]. أما السكاكي ، فقد عرفها بأنها : « تركُ التصريحِ بذكرِ الشيءِ إلى ذكرِ ما يلزمه ؛ لينتقلَ من المذكور إلى المتروك » [3]. و هي « عند المعاصرين رمزٌ ، و علامةٌ للإشارةِ إلى معنىً من بعيد »[4].
و تنقسم الكنايةُ من حيث المرادُ بها ، أي المكنيُّ عنه ، ثلاثةَ أقسام : كنايةٌ عن صفة ، و كنايةٌ عن موصوف ، و كنايةٌ عن نسبة [5].
و قد أجمع علماءُ البلاغةِ على أن الكنايةَ أبلغُ من الإفصاحِ[6]. وتتمثّلُ بلاغةُ الكنايةِ عندهم في تأكيدِ المعنى ، لا في زيادته ؛ إذ « ليس المعنى إذا قلنا : الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كنّيت عن المعنى زدت في ذاته ، بل المعنى أنك زدت في إثباته ، فجعلته أبلغَ وآكد وأشدّ »[7]. و هي « من غرائب الشعرِ ومِلحِه ، وبلاغةٌ عجيبةٌ ، تدل على بُعْدِ المرمى وفرْطِ المقْدِرة ، وليس يأتي بها إلا الشاعرُ

---

[1] – السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 153. و القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 301.
[2] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 79.
[3] – السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 170.
[4] – أحمد مطلوب ، الصورة في شعر الأخطل الصغير ، ص 54.
[5] – القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص302.
[6] – دلائل الإعجاز ، ص 82 . و مفتاح العلوم ، ص 153. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص310.
[7] – دلائل الإعجاز ، ص 83 . و ينظر العمدة ، ص223. و الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 310.

المبرّزُ ، والحاذقُ الماهرُ . وهي في كلِّ نوعٍ من الكلامِ لمحةٌ دالة ، واختصار وتلويحٌ يُعرَف مجملاً ، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظه »[1].

و لعلّ البحتريّ (284 هـ) كان يقصِد شيئاً من ذلك حينما قال [من المنسرح]:

وَالشِعرُ لَمحٌ تَكفي إِشارَتُهُ وَ لَيسَ بِالهَذْرِ طُوِّلَت خُطَبُه[2]

درجات الكناية : لما كانت الكنايةُ انتقالا في الدّلالة ، كان لا بدّ من توفرِ وسائطَ تُساعد على ربط الدال بالمدلول . و تلك الوسائطُ قد تكثر و تكون واضحةً ، و قد تقلّ و تكون غامضة. و على أساس تلك الوسائط يمكن تقسيمُ الكنايةِ درجاتٍ [3]. و ما يهمنا منها في بحثنا هذا درجتان من درجاتها : التلويحُ ، و الإشارةُ .

تحتلّ الكناية الرتبة الأولى بين الصور البلاغية في ديوان النابغة ، فقد وظفت ثماني و أربعين و مائتي (248) مرّة ، بنسبة 37.01 % من مجموع الصور البلاغية . و سنحلل نماذج منها ، معتمدين على درجاتها .

1 . **التلويح** : كنايةٌ تتعدّد فيها الوسائلُ المساعدةُ على ربطِ الدّالِ بالمدلول ، و هو « أظهرُ أنواعِ الكنايةِ ، و أقربها مأخذا من حيث يقوم على وسائطَ كثيرةٍ واضحةٍ تربط الدّال بالمدلول ، و هذه الوسائطُ لا يصعب استعراضُها في الذهن بمجرّدِ قراءةِ لفظِ الكنايةِ »[4].

و من أمثلة التلويح قوله :

– رِقاقُ النِّعالِ طَيِّبٌ حُجُزاتُهُم يُحَيّوْنَ بِالرّيحانِ يَومَ السَّباسِبِ[5]

هذه الصورة في وصف الغساسنة ، جمع فيها ثلاث كنايات . ففي الأولى تلويح بصفة التنعّم، حيث وصف نعالهم بالرقة ؛ لأنهم لا يسعون للكسب بأنفسهم ، فهم مخدومون .

و كنى في الثانية على عفّتهم بطيب الحجزات (معقد الإزار ، أي الوسط الذي يُشدّ منه الثوب) و فيه كناية عن نسبة ، فقد نسب الطيب إلى حجزاتهم المنتسبة إليهم .

---

[1] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 255.

[2] – ديوان البحتري ، ج1 ، دار صادر ، بيروت ، (د ط) ، (د ت) ، ص 234 .

[3] – ينظر ، العمدة من ص256 إلى ص263 .و خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 213 ، و ص217 ، و ص220.

[4] – مُحَمَّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 213 . و ينظر ابن رشيق ، العمدة ، ص 258.

[5] – الديوان ، ص 49 .

أما في الثالثة ، فقد صوّرهم و جواريهم الحسناوات يحيينهم بالرياحين في أعيادهم وفي ذلك كناية عن رقة أمزجتهم و حسن أذواقهم [1] .

– سَهِكينَ من صَدإِ الحديد كأنَّهم   تحت السَّنَوَّر جِنّةُ البَقّارِ [2]

يمدح في هذا البيت "بني قعين" ، فوصفهم بكراهة الرائحة لكثرة ما يحملون من سلاح ، و في ذلك تلويحٌ بقوّتهم و بأسهم .

و من التلويح أيضا قوله في الاعتذار :

– و لو كَفّي اليمينُ بَغَتْكَ خوْنا   لأفْرَدْتُ اليمينَ عن الشِّمال [3]

و هي كناية عن صفة الإخلاص . يقول : لو أن يدي الشمال أرادت خيانتك ، لقطعتها . و في ذلك تلويح بإخلاصه للنعمان .

2 .الإشارة : دالٌّ غامضٌ عموما ، و هي « درجةٌ من الكنايةِ تتميّزُ بقلّةِ الوسائط ، و بالوضوح النسبي »[4] . و منها قوله في وصف سبايا " عمرو بن هند " :

– يُوَصِّينَ الرُّواةَ إذا أَلَمّوا   بِشُعْثٍ مُكْرَهينَ على الفِطام [5]

في البيت إشارةٌ لما يعانيه هؤلاء السبايا من مذلةٍ و شظفِ عيش ، فقد أجبرن على فطام أطفالهنّ ؛ لأن صدورهنّ لا تدرّ حليبا بسبب شظف العيش ، فهنّ يوصين السّقاة إذا ما جاءوا بالماء ليرووا ظمأ صغارهن المتعبين لعلّهم يقتاتون به .

و من لطائف الإشارات قوله في الاعتذار :

– سيْري إليهِ فإمّا رِحْلةٌ نَفَعتْ   أوْ **راحةُ القلْبِ من همٍّ و تعذيبِ** [6]

– فإنْ عفوْتَ فعفْوٌ غيرُ مُؤْتَنِفٍ   و إنْ قَتَلْتَ **فَوِتْرٌ غيرُ مطْلوب**

تضمّن البيت الأول كناية عن القتل في "راحةُ القلْبِ من همٍّ و تعذيبِ" ، فهو يخاطب نفسه و يدعوها إلى المسير إلى النعمان ، فإما أن تنتفع فتنال العفو ، و إما أن ترتاح بالقتل . و لكنه

---

[1] – الأعلم الشنتمي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج 1 ، ص 206 .

[2] – الديوان ، ص 106 .

[3] – الديوان ، ص 205 .

[4] – محمّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص217.

[5] – الديوان ، ص 241 .

[6] – الديوان ، ص 67 .

تجنّب التصريح بالقتل ، و إنما لوّح بالمعنى بقوله : "راحةُ القلْبِ من همٍّ و تعذيبِ" . فهو على الرغم من أنه يوهم نفسه بأن قلبه سيرتاح من همّه و عذابه بقتله ، إلا أنّه يخشى الموت ؛ لذلك لوّح بالمعنى دون أن يصرّح به .

أما البيت الثاني ، فقد احتوى كناية عن قوّة الملك في قوله: "و إنْ قَتَلْتَ فَوِتْرٌ غيرُ مطْلوب"؛ ذلك أن أحدا لن يطلب ثأره ، ليس لأنه هيّنٌ على أهله ، بل لأن أحدا لن يجرؤ على طلب ثأره مخافة النعمان .

و من التّلويح أيضا قوله في مدح الغساسنة :

– وَ لا عَيبَ فيهِم غَيرَ أَنَّ سُيوفَهُم بِهِنَّ فُلولٌ مِن قِراعِ الكَتائِبِ[1]

فقد وصف سيوفهم بأنها مثلّمة من شدّة قراع الكتائب في الحروب . و في تلك الصورة إشارة إلى بسالتهم و كثرة خوضهم الحروب . و بذلك يتحوّل تثلّم السيوف من مثلبة إلى محْمَدة.

و علماء البلاغة يعدون هذه الصورة نوعا من البديع سموه " تأكيد المدح بما يُشبه الذم "، مقتدين بابن المعتز[2] . و قد مثّل النويري له ببيت النابغة السابق و عده أفضل ضربي المدح بما يشبه الذم «... أفضلهما أن يستثنى من صفة ذم منفية عن الشيء صفة مدح بتقدير دخولها فيها »[3] .

و لسنا ندري من أي وجه عدوه ضمن المحسنات البديعية . فالخيال فيه واضح ، و التصوير جلي ، و حقه أن يدخل ضمن الكناية ؛ إذ ينطبق عليه تعريفها . ففيه إشارة إلى المعنى من بعيد ، و إيماء إليه دون التصريح به ، فضلا عن إمكانية إرادة المعنى الحقيقي[4].

2 . 2 . المجاز المرسَل: من المجاز اللّغويّ ، و هو مُختصٌّ باللّفظِ[5]؛ إذ تُستعمَل فيه الكلمةُ في في غيرِ ما وُضِعت له في اللّغة ، مع قرينةٍ تمنع إرادةَ المعنى الأصلي[6]، أي إنّه « أسلوبٌ من الكلامِ قوامُه الاستغناءُ عن اللّفظِ الأصليّ ، و التّعبيرُ عن المعنى بلفظٍ يدلُّ على معنىً آخرَ في أصلِ اللُّغةِ، و لكنّهما مُتداعيانِ مُلْتحمان »[7].

---

[1] – الديوان ، ص 47 .

[2] – ينظر ابن المعتز ، كتاب البديع ، ص 78 .

[3] – النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، ج 6 ، ص 101 .

[4] – ورد منه أيضا قوله في وصف نجابة فرسه ، ص 61 : لا عيبَ فيها إذا ما اغتَرَّ فارسُها شَأْوَ الفُجاءَةِ إلاّ أنّها تَثِبُ.

[5] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص227.

[6] – نفسه ، ص197 . و السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 153.

[7] – محمّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 208.

و أبرز ما يميّز المجاز المرسل عن الاستعاره كونه « يعمل على المحور النظمي . و هو يعتمد على عمليةٍ ذهنيةٍ ينتقي العقلُ فيها وحدةً معيّنةً من الوحداتِ التي يتضمّنها مفهومُ الكلمة »[1]، بينما تعملُ الاستعارةُ على المحور الاستبدالي[2]. و الاستعارة تُبنى على علاقةٍ واحدةٍ ، هي علاقةُ التّشابُه بين طرفيها ، بينما للمجاز المرسل علاقاتٌ كثيرةٌ ؛ و لذلك سمّوه "مرسلا" ، أي غيرَ مقيَّدٍ بعلاقةٍ واحدة. و من أبرز علاقاته : الجزئيّة ، و الكلّيّة ، و المسبّبيّة ، و السّببيّة ، واعتبار ما كان، و اعتبار ما يكون ، و الحاليّة ، و المحليّة (المكانيّة) ، و الآليّة [3].

و قد أحصينا في ديوان النابغة اثنين و عشرين (22) مجازا مرسلا ، ما يمثل نسبة 03.28 % من مجموع الصور البيانية .

و توظيف المجاز المرسل في شعر النابغة يأتي في الغالب لأداء وظيفة المبالغة . و من أمثلته ما ورد في وصف السبايا :

– لا أعْرِفنْ رَبْرَبا **حُورا مَدامعُها** ، كأنّ أبكارَها نِعاجُ دُوّار[4]

– يَنظرْ نَ شزْراً إلى من جاء عن عُرُضٍ **بأوجُهٍ** مُنْكِراتِ الرّقّ ، أحرار

وصف في البيت الأول المدامع بالحوَر ، و الحور لا يكون في المدامع التي هي مجرى الدمع ، و إنما يكون في العين . أما في البيت الثاني ، فقد أسند النظر إلى الوجوه ، و أراد العيون لعلاقة الكلية . و نلمس في هذا المجاز مبالغة لإظهار مدى حيرة هؤلاء السبايا و ترقّبهن من يفكّ أسرهنّ.

و منه كذلك :

– فدَوَّخَت **العِراقَ** فَكُلُّ قَصْرٍ يُجَلَّلُ خندقٌ منْهُ و حَام[5]

و يتمثل المجاز المرسل في إطلاق اسم المكان و إرادة أهله، لعلاقة المكانية "فدَوَّخَت العِراقَ"، و في ذلك مبالغة في المدح ، فسيطرة النعمان تجاوزت الناس لتشمل المكان بما فيه .

و من أمثلته أيضا ، قوله في الاعتذار :

---

[1] – فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص80 – 81 .

[2] – نفسه ، ص 80.

[3] – ينظر القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص250 – 260.

[4] – الديوان ، ص 120 .

[5] – الديوان ، ص 242 .

– رأيتُكَ ترْعاني **بعينٍ** بصيرةٍ ، و تَبْعَثُ حُراسا عليّ و ناظرا [1]

فقد استعمل لفظة "عين" للدلالة على الجواسيس ؛ لعلاقة الجزئية .

2 . 3 . المجاز العقلي : إذا كان المجازُ المرسَلُ مجازاً لغويّا ؛ لأنه مختصٌّ باللفظِ ، فإن المجازَ العقليَّ مختَصٌّ بالجملة من الكلام [2]. « وحدُّه أنّ كلَّ جملةٍ أخرَجتِ الحُكمَ المفادَ بها عن موضعه من العقلِ لضربٍ من التأويل فهي مجاز » [3] ، أي إنه إسنادُ الفعلِ ، أو ما كان في معناه إلى غيرِ المسندِ إليه الحقيقيِّ ، مع قرينةٍ مانعةٍ إرادةَ الإسنادِ الحقيقي [4]. و القرينةُ قد تكون لفظيّةً ، و قد تكون غيرَ لفظيّةٍ ، أي عقليّة ،كاستحالةِ صدورِ المسندِ من المسند إليه [5]. و سُمّي عقليّا ؛ لإسنادِه إلى العقل دون الوضع[6].

يحتل المجاز العقلي المرتبة الأخيرة بين الصور البيانية في ديوان النابغة ؛ إذ لم يوظّف إلا أربع مرات (4) مرات ، بنسبة 0.59 % من مجموع الصور البيانية . و لا نكاد نقف فيه على قيمة فنية . و منه قوله :

– باتَتْ ثلاثَ ليالٍ ثُمَّ واحدةً بذي المجاز تُراعي مَنْزلا زِيَمَا[7]

هذا البيت في وصف سرعة الناقة ، فقد باتت أربع ليال بسوق ذي المجاز . و وصف المنزل بأنه زِيَمٌ بمعنى مُتفرّق ، و إنّما المتفرّقون هم أهله .

و منه قوله في هجاء " يزيد بن سنان ":

– قوْمٌ تدارك بالعقيلةِ رَكْضُهم أولادَ زَرْدةَ إذْ تُرِكْتَ ذميما [8]

و يظهر المجاز العقلي في إسناد ركض الخيول إلى أصحابها "بني عوف" الذين أغاروا على "بني زردة" ، و بذلك يكون قد زاد في مدح أعداء مهجوّه يزيد بن سنان .

---

[1] – الديوان ، ص 116 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 208 ، و ص 227 .

[3] – نفسه ، ص 215. و ينظر الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص28.

[4] – محمّد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 210.

[5] – الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 34.

[6] – نفسه ، ص29.

[7] – الديوان ، ص 220 .

[8] – الديوان ، ص 226 .

3 . **الصورة الحقيقيّة** : اتّفق علماءُ البلاغةِ قديما على أنّ المجازَ أبلغُ من الحقيقة [1].
و ارتبطَ مفهومُ الصورةِ الفنيّةِ لدى أغلبِ المحدثين به ، فقد اعتنوا بالخيال أكثرَ من غيرِه ؛ إذ لم تُذكر لصورةُ عندهم إلاّ مقرونةً به ، فهو عمودُ الصّورةِ الأدبيّةِ عندهم لا يعرفون غيرَه ، و لا تجدُ الحقيقةُ مكانَها عندهم بجانب الخيالِ إلاّ عند القليلِ منهم[2]. فالبلاغيون الجُددُ يقصرون البلاغةَ على الاستعارةِ الاستعارةِ و الكناية [3]، بيدَ أنّ الصورةَ في حقيقتها ترتبط بكلِّ ما يُمكِن استحضارُه في الذّهن من مرئيات[4]. « ليست الصور بالضرورة استبدال شيء بآخر أو تشبيه شيء بآخر ، و إنما قد تكون أي كلمة حسية تستدعي استجابة الحواس » [5]. و لذلك دعت "كارولين سبرجيون" إلى أن ننظرَ إلى لفظةِ "صورة " على أساس أنها تتضمّنُ كلَّ صورةٍ خياليّةٍ مهما كان مصدرُها [6].

و جديرٌ بنا أن نشير إلى أن بعض القدامى قد تفطّنوا إلى جمالية الصورة الحقيقية .
يقول أبو هلال:« و لولا أن الاستعارةُ المصيبةُ تتضمّن ما لا تتضمّنه الحقيقةُ من زيادة فائدةٍ ، لكانت الحقيقةُ أولى منها استعمالا»[7]. وما انتُقد أبو تمام إلا بسببِ إسرافه في استعمال الاستعارةِ[8].

و إذا كانت الصورةُ من أهمِّ عناصرِ الجمالِ في الشّعرِ ، فإنّ « الأثر الجمالي قد يوجَد في نظْمٍ مجرّدٍ عن الخيالِ ، و في صورةٍ تعتمدُ على الحقائقِ ؛ لأنه يوجَد فيها من الجمالِ و الرّوعةِ ما يقوم مقامَ الخيال »[9]. فالصورةُ الحقيقيّةُ إذاً قد تُنافسُ المجاز[10].

لقد حفل شعر النابغة بالصور الحقيقية ؛ إذ وظّفها في موضوعات شتى ، فأدت وظيفتها الجمالية أداء لا يقلّ أهمية عن الصورة البيانية ، بل قد يفوقها في كثير من الأحيان . و لعلّ أبرز مظهر من مظاهر توظيف الصورة الحقيقية ذاك الذي يظهر في وصف الأطلال . و منه :

---

[1] – ينظر ، دلائل الإعجاز ، ص 82. و العمدة ، ص 223. الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 310.
[2] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 83.
[3] – جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 71.
[4] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ، ص 141.
[5] – فرانسوا مورو ، البلاغة (المدخل لدراسة الصور البيانية) ، ص 16 .
[6] – جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 64.
[7] – أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص 240 . و ينظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 82.
[8] – ينظر أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص 272 .
[9] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 83.
[10] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 187.

- أمن ظلاّمةَ الدمنُ البوالي بمُرْفَضّ الحُبَيّ إلى وعال [1]
- فأمواهِ الدَّنا فعويرضاتٍ دوارسَ بعد أَحْياء حِلال
- تأبّد لا ترى إلا صِوارا بمرْقوم عليه العهدُ خال
- تعاوَرَها السّواري والغوادي و ما تُذْري الرّياحُ من الرمال
- أثيثٍ نبتُه جعْدٍ ثراه به عُوذُ المطافلِ والمتالي

و بغض النظر عن بعض الصور البيانية التي أصبحت أقرب إلى الحقيقة لكثرة التداول [2] ، فإن المشهد يصور لنا بعين الحقيقة ديار "ظلامة" ، و قد أتى عليها البلى . لقد كان أهلها يعمرونها في ما مضى ، و ها هي قد أصبحت موحشة تستوطنها قطعان الأبقار الوحشيّة . و قد تداولت عليها الأمطار و الرياح ، فأصبح نباتها كثيفا ، و ثراها ليّنا ترود فيه تلك الأبقار مع أولادها .

و من الصور الحقيقيّة التي تصور الطلل أيضا :

- عهدْتُ بها حيًّا كراما فَبُدِّلَتْ خناطيلَ آجالِ النّعاجِ المطافلِ[3]

تُظهِر الصورة الديارَ في عهدها الخالي و قد كان يعمرها قومٌ كرام ، و صورتَها الحاضرة ، و قد حلّ محلّ القوم قطعان الوعول الوحشية مع أطفالها .

و نشير إلى أن معظم الباحثين يعدّون هذه الصور الحقيقية التي تصور الطلل تعبيرا تقريريا مباشرا[4] . و ذلك راجع دون شك إلى ارتباط مفهوم الصورة الشعرية عندهم بالصور البلاغية .

و قد كان النابغة بارعا في توظيف الصورة الحقيقية حتى في موضوعات الغزل التي عادة ما يوظّف فيها الشعراء الصور البيانية . و انظر إلى وصفه المتجرّدة :

- و البطنُ ذو عُكَنٍ ، لطيفٌ طيُّه و النَّحْرُ تَنْفُجه بثديٍ مُقْعَد [5]
- محطوطةُ المتْنين ، غيرُ مُفاضَةٍ ، ريّا الرّوادف ، بضّةُ المتَجَرَّد [6]

---

[1]- الديوان ، ص202 .

[2] – تأبّد : تشبيه صار كالوحوش . مرقوم : استعارة تصريحية شبه فيها المكان بالثوب المرقوم . السواري و الغوادي : كناية عن السحب التي تمطر ليلا و التي تمطر نهارا .

[3]- الديوان ، ص 195 .

[4]- ينظر سلامة عبد الله السويدي ، صور الخوف في اعتذاريات النابغة الذبياني ، حوليات الآداب و العلوم الاجتماعية ، الحولية 26 ، الرسالة 235 ، الكويت ، 2005 ، ص 41 .

[5]- الديوان ، ص 95 .

[6]- الديوان ، ص 96 .

لقد التقط الشاعر جانبا من جمال المتجرّدة في صورة (فوتوغرافية) رائعة ، تُظهرها لطيفةَ طيّ البطن ، ناهدةَ الثّدي ، مستويةَ الظّهر ، ممتلئةَ الأرداف ، رَخْصةَ البشرة إذا ما تجرّدت من ثيابها في خلوتها .

و تأمّل هذه الصورة السريعة التي التقطها لها في مجلس زوجها الملك ، و قد سقط عنها نصف ثوبها الأسفل فجأة ، فأسرعت في تناوله بيدٍ ، و استترت عن عيون الحاضرين باليد الأخرى في خفة و رشاقة :

- سَقَطَ النَّصيفُ ، و لمْ تُرِدْ إسْقاطَه ، فَتَناولتْه ، و اتّقَتْنا باليد [1]

إنّها صورة لا يجيد التقاطها إلا فنّانٌ متمرّس في فنّ التصوير .

و من روائع الصور الحقيقية ما جاء في مدح الغساسنة ، في قوله :

- إذا ماغَزَوا بِالجَيشِ ،حَلَّقَ فَوقَهُم عَصائِبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصائِبِ [2]

- يُصانِعْنهمْ ،حَتّى يُغِزْنَ مُغارَهُم مِنَ الضارِياتِ بِالدِماءِ الدَّوارِبِ

تُظهر لنا هذه الصورة جيش الغساسنة ، و هو سائرٌ للغزو ، و أسراب الطيور الجارحة تحلّق فوقه – في مشهد بديع – يتبع بعضها بعضا ؛ لتنال نصيبها من جثت قتلى أعدائهم .

و لْنتأمّل هذه الصورة التي تنقل إلينا مشهد السّبايا :

- خلْفَ العضاريطِ لا يوقَيْنَ فاحشةً مُسْتَمسكاتٍ بأقْتابٍ و أكْوار [3]

- يُذرين دمعا ، على الأشْفار مُنْحدرا ، يأْمُلْنَ رحْلةَ حِصْنٍ و ابنِ سيّار

لقد نقلت إلينا هذه الصورة مشهد السبايا ، و هنّ مردفاتٍ وراء الخدم متمسكاتٍ بالأرحل ، غير آمنات على أعراضهنّ ، و هنّ يذرفن دموعهن ، يتمنّين مجيء حصن و ابن سيّار سيدي بني فزارة ليفكا أسرهن . لقد استطاع الشاعر أن ينقل معاناة السّبايا في مشهد مؤثّر اعتمد فيه على الحقيقة ، فهو يخلو من أيّ صورة بلاغيّة .

و منه كذلك هذه الصورة التي يصف فيها ما حلّ ببني أسد إثرَ غزو النعمان لهم :

- لَم يَبقَ غَيرُ طَريدٍ غَيرِ مُنفَلِتٍ وَمُوثَقٍ في حِبالِ القِدِّ مَسلوبِ [4]

---

[1]- الديوان ، ص 96 .

[2]- الديوان ، ص 46 .

[3]- الديوان ، ص 121 .

[4]- الديوان ، ص53 .

لقد ألحق النعمان بهم هزيمة نكراء ، و سامهم الذل و المهانة ، فهم إما طريدٌ إلى حين ، أو مأسور يئنّ في حبال الأسر .

و نختم عرضنا للصور الحقيقية بهذه الصورة القابلة للتأويل ، إذ يمكن أن نفهمها على أنها صورة حقيقية ، و يجوز أن نؤوّلها على أنها استعارة :

– له بحرٌ يُقَمَّصُ بالعَدوليِ وبالخُلْج المحَمَّلةِ الثِّقال

– مُضِرٌّ بالقصور يَذودُ عنها قَراقيرَ النَّبيطِ إلى التِّلال[1]

يصف الشاعر في هذه الصورة منَعة مُلْك النّعمان ، فيظهر الفرات ملتصقا بقصوره ، تجري فيه السّفن الكبيرة ، و الزوارق المحمّلة بالخيرات ، و هو (الفرات) يمنع تلك القصور ، فهو بمثابة الحاجز الطبيعي الذي يحميها من غزو الأنباط .

و يجوز أن يؤوّل "البحر" بـ (الكرم) على سبيل الاستعارة التصريحية ، و "يقمّص بالعدولي" ترشيح للاستعارة . فيكون المعنى أن النعمان يشبه البحر في عطائه . و العدولي ، و الخلج هي عطاياه و هباته .

و لعلّه من خلال هذا التحليل الموجز للصورة الحقيقية يكون قد اتّضح لنا شيء من جمالياتها الأسلوبية ، فهي قادرة على أداء دور فنيّ أكثر من بعض التشبيهات المبتذلة أو الاستعارات الميّتة.

ونخلص في آخر هذا المبحث الذي خصصناه لأنماط التشكيل البلاغي إلى النتائج الآتية:

1– توظيف الكناية أكثر من التشبيه الذي كان سيّد الصور في عصر الشاعر .

2 . على الرغم من أن التشبيه احتلّ الرتبة الثانية في ترتيب الصور البلاغية في ديوان النابغة إلا أنه كان له الأثر الكبير في تشكيل الصور الفنية ، فقد أبدع تشبيهات لم يسبق إليها، و لم ينازعه فيها أحدٌ بعده .

3 . طريقة النابغة في التصوير تقوم على الجمع بين أكثر من صورة بيانية في البيت الواحد ، و قد تكون تلك الصور من نوع واحد ، أو من أنواع مختلفة .

4 . أدّت الصورة الحقيقية وظيفةً فنيّةً أكثرَ من بعض الصور البيانية المبتذلة .

---

[1] – الديوان ، ص 205 – 206 . العدولي : السفينة الضخمة المصنوعة في بلدة عَدَوْلى بالبحرين . الخُلج : جمع خَلوج و هي السفينة الصغيرة . مضرٌّ بالقصور : ملتصق بقصور النعمان . قراقير النبيط : سفن الأنباط .

المبحث الثاني

الصورة الكلية عناصرها و تشكّلها.

الصورة الكلية و إشكالية الوحدة في شعرنا القديم : يتّسع مفهومُ الصّورةِ الشعريّةِ لدى المحدثين ليشملَ العملَ الأدبيَّ كلَّه ، فهم لا يقفون عند حدّ الصور الجزئيّةِ إلاّ بكونها عُنصراً أساسا تشكِّلُ باجتماعِها و تآلفها صورةً كُلّيّةً تُعبّرُ بمجموعها عن نفسيةِ الشاعر[1]. كما أنهم يؤَكّدون على ضرورةِ النظرِ « إلى جملةِ القصيدةِ ، لا إلى أبياتِها مفردةً ، بل هي صورةٌ كليّةٌ عامّةٌ تُعبّرُ بمجموعِها عن نفسيّةِ الشاعر »[2].

و تكمن أهمّيّة دراسةِ الصورةِ الكليّةِ في أنها « قد تُعينُ على كشْفِ معنىً أعمقَ من المعنى الظّاهريِّ للقصيدةِ ... فالاتّجاه إلى دراستها يعني الاتّجاهَ إلى روح الشّعر»[3].

و تتحقّقُ الصّورةُ الكُلّيّةُ في الشعر بتوفّرِ عنصرين في القصيدةِ : وحدةُ الموضوع ، و الوحدةُ العضويّة . و وحدةُ الموضوعِ في القصيدةِ من مميّزاتِ الشّعرِ الحديثِ ، إلاّ أنّ بعضَ شعرِنا القديمِ التزمها ، فحقق الصّورةَ الكلّيّة [4]. أمّا الوحدةُ العضويّةُ ، فهي بالشعرِ الحديثِ ألصق. و لها دورٌ في تشكيلِ الصّورةِ ؛ إذ تصبح كالبنيةِ الحسّيّةِ في بناءِ القصيدةِ ، و إذكاءِ الشعورِ فيها [5].

و قبل التطرق إلى دراسة الصورة الكلية في شعر النابغة نرى ضرورة مناقشة إشكالية الوحدة في الشعر الجاهلي ؛ فالشائع أن القصيدة في شعرنا القديم تقوم على تعدد الموضوعات و وحدة البيت ، و هذا ما يجعلها أبعد ما تكون عن الصورة الكلية .

و إذا كان بعض شعرِنا القديمِ التزم وحدة الموضوع ، فإنه لا يمكن بحال الادّعاء بأنه يتوفّر على الوحدة العضوية بمفهومها الحديث ، حيث يُنظر إلى القصيدة على أنها « بنية فنّية — هي جميع مقوماتها — متّحدة في كيان دينامي متكامل ، بنية كالشجرة النامية لا نفرقها من الجذع و الأغصان و الأوراق و البراعم . فهي هي ، بها تكون ، و بغيرها تصير حقيقة أخرى »[6] .

---

[1] – ينظر مُحَمَّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ،ط 1 ، 1982 ، ص 440 و ص 444 . و علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 99. و علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، ص 31.

[2] – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 99. و ينظر ، مُحَمَّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص440.

[3] – إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2011 ، ص 200 .

[4] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 195 – 196 .

[5] – مُحَمَّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 398 . و ص 446.

[6] – ت.س. اليوت ، و ارشيبالد ماكليش ، و إ. أ . رتشاردز ، الشعر بين نقاد ثلاثة ، تر ، منح خوري ، دار الثقافة ، بيروت ، ط1 ، 1966 ص 160 .

و يذهب "ريتشاردز" (I . A. Richards) إلى أن المهمّ ليس ما تقوله لنا القصيدة ، بل ماهية القصيدة « فليس ما تقوله لنا القصيدة هو الذي يهمّنا في الواقع ، و إنما الذي يهمنا هو "ماهية القصيدة " ذاتها »[1].

و إذا ما نحن عدنا إلى نقدنا القديم ، فإننا نجد أن لفيفا من نقادنا القدامى قد كانوا على وعْي بالوحدة العضويّة في القصيدة ، إلا أنّهم لم يفتحوا ذلك الباب بحكم " تعدّد الموضوعات " في القصيدة العربية القديمة ، و سيطرة فكرة "وحدة البيت " على تفكيرهم ؛ فقصروا اهتمامهم على البيت أو البيتين ، لا القصيدة كلّها. يقول ابن طباطبا (322 هـ): « و أحسنُ الشّعر ما ينتظِم القولُ فيه انتظاما يتّسق به أولُه مع آخره على ما يُنسّقه قائلُه ، فإن قُدّم بيتٌ على بيتٍ دخله الخللُ...بل يجب أن تكون القصيدة كلُّها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها ، نسْجا و حُسْنا و فصاحةً و جزالةَ ألفاظٍ ...ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يُضيفه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا ، على ما شرطناه في أول الكتاب ؛ حتى تخرج القصيدة كأنها مفرَغةٌ إفراغا... »[2].

و قد نقل ابن رشيق عن الحاتمي (ت 388 هـ) قوله : « و من حُكْم النّسيب الذي يَفْتتح به الشاعرُ كلامَه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذمّ ، متّصلا به ، غير منفصل منه ، فإن القصيدة مثَلها مَثَلُ خلْق الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر أو بايَنَه في صحّة التّركيب ، غادرَ بالجسم عاهةً تتخوّن محاسنَه ، و تُعفّي معالم جماله »[3].

إن النصين السابقين يدّلان على وعْي القدامى بالوحدة العضويّة في القصيدة ، و قد يوهمان بأنهما في صميمها ، إلا أنهما في الحقيقة كلامٌ عن حسن التّخلّص الذي أفردوا له فصولا في كتبهم ، مستشهدين بأبياتٍ ، لا قصائد . و قد نصّ ابن طباطبا على ذلك صراحة بقوله : « فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه – على تصرّفه في فنونه – صلةً لطيفة ، فيتخلّص من الغزل إلى المديح ، و من المديح إلى الشكوى ... بألْطفِ تخلّصٍ و أحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متّصلا به ، و ممتزِجا معه »[4].

---

[1] – ريتشاردز ، العلم و الشعر ، تر ، مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (د ط) ، (د ت) ، ص31 .

[2] – ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 213 .

[3] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 398 .

[4] – ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 9 .

و قد كان حازم القرطاجني (684 هـ) أولَ ناقد عربي يتحدّث عن الوحدة في القصيدة كاملةً ، لا في الجملة و العبارة ، أو البيت و البيتين [1]. فقد تضمّن كتابه "منهاج البلغاء و سراج الأدباء" في قسمه الثالث منهجا سمّاه : "منهج في الإبانة عن قواعد الصناعة النّظْميّة" ، حيث ضمّنه مَعْلَمًا دالا على طرق العلم بقواعد الصناعة النّظمية التي عليها تقوم مباني النظم ، و قد حصرها في عشر قواعد [2].

أما النقاد العرب المحدثون ، فقد انقسموا فريقين : فريق مؤمن بالوحدة في الشعر القديم ، و فريق كافر بوجودها .

و نذكر من الفريق الأول "حسين الحاج حسن" الذي يؤمن بالوحدة الموضوعية في الشعر الجاهلي، حيث يقول: « وكلّ من تعمّق في دراسة المعلّقات و ما إليها من الشعر الجاهلي المطبوع، و إن كانت لا تُطابق الوحدة المعروفة في الأدب الغربي ، يجد وحدة موضوعيّةً تختصّ بالتأليف نفسِه ، و وحدة نفسيّة داخليّة تختصّ بإحساس الشاعر . و إذا لم تُشر القوانين الأدبيّة العصريّة إلى هذه الوحدة الشعوريّة النّفسيّة ، فهذا لا يكفي لنحكم بعدم وجودها في الأدب الجاهلي»[3]. فهي إذاً – في نظره – وحدة موضوعية ووحدة عضويّة تختلف عن المفهوم الحديث؛ إذ العلاقة بين موضوعات القصيدة الجاهلية هي علاقة ذاتُ طبيعة نفسيّة تعود إلى العاطفة التي تسود القصيدة.

و الوحدة في القصيدة الجاهلية في نظره تقوم « على أساس تنمية الشاعر لأقسام القصيدة تنميةً عضويّةً ، بحيث ينشأ كلُّ جزءٍ من سابقه نشوءا طبيعيا ، و لا بدّ أن يستدعي الجزءَ الذي يليه استدعاء حتميّا . و بذلك تتكامل أجزاءُ القصيدة كلّها ، و تشملُها عاطفةٌ موحّدة »[4].

و يعتنق "يوسف حسين بكار" الفكرة نفسها ، إذ يقول : « أما عن الوحدة في شعرنا القديم ، فإن القولَ بخلوّه من الوحدة العضويّة خلوّا تاما في حاجة إلى تعديل و تصحيح ؛ لأن عدمَ إدراك القدماء لمفهوم الوحدة الحديث إدراكا تاما لا يعني خلوّ الشعر منها »[5].

---

[1] – يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ص310 .

[2] – ينظر ، حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص199 – 200 .

[3] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 73 .

[4] – نفسه ، ص 68 .

[5] – يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ص318 .

غير أنّ أغلب المحدثين ينفون الوحدة العضوية عن القصيدة الجاهلية ، و منهم مُحَّد زكي العشماوي الذي أنكر التماسك ، و الترابط في القصيدة الجاهلية في قوله: « فقد عوّدنا أغلب الشعراء الجاهليين أن ينتقلوا من الغزل إلى وصف الناقة في غير تمهيد ، و بدون سبب مقبول على نحو ما رأينا عند النابغة في مطولته التي مطلعها :

يا دار ميّة بالعلياء فالسّنَد ، أقوت و طال عليها سالف الأبد

فنرى الشاعر يقطع كلامه و ينتقل من وصف الديار إلى وصف الناقة بطريقة مفاجئة ...
و هكذا ينتقل النابغة إلى الناقة بطريقة تجعلك تحسّ بسلطان التقليد ، و صرامته حتى ليخيّل إلى القارئ أحيانا أن الشاعر في انتقاله من غرض إلى آخر ، إنما يلبي حاجة التقليد المفروض على بنية القصيدة أكثر من تلبية لحاجة نفسية يريد أن يفرغ منها أو يشفيها »[1] .

أما الشاعر "نزار قباني" ، فيقف موقفا متطرّفا في إنكار القضية ، في قوله:« إن القصيدةَ العربيّةَ ليس لها مخطّطٌ ، و الشاعر العربيّ هو صيّاد مصادَفات من الطّراز الأول ، فهو ينتقل من وصْفِ سيفه ... إلى ثَغْر حبيبته ، و يقْفِزُ من سرْج حصانه إلى حضْن الخليفة بخفّة بهلوان. و ما دامت القافيةُ مواتيةً و المنبر مريحا ، فكلُّ موضوع هو موضوعه ، و كلُّ ميدان هو فارسه»[2].

و يقول في موضع آخر : « إن القصيدةَ التقليديّةَ كما ورثناها ، بأغراضها المعروفة ، و أبياتها الملتصِقةِ ببعضها التصاقا صنعيّا كقِطَعِ الفُسيفُساءِ ؛ هي إلى الزّخرف و النّقْشِ أقربُ منها إلى العمل الأدبي المتماسِك المِلتَحِمِ كقطعة النّسيج ، كما أن أسلوب بنائها يشبه بناءَ القلاع في القرون الوسطى ... القصيدةُ التقليديّةُ لونٌ من الريبورتاج السريع يجمع فيه الشاعر كلَّ ما يخطر بباله من شؤون الحبّ و الحياة و الموت و السياسة و الحكمة و الأخلاق و الدين . و كل هذا يعرضه الشاعر بخطوط متوازية لا تلتقي أبدا . القصيدة التقليدية مجموعة أحجار ملوّنة مرميّة على بساط تستطيع أن تُزحزح أيَّ حجَرٍ منها إلى أيّة جهة تُريد . و مع ذلك تبقى الأحجارُ أحجارا و القصيدة قصيدة »[3] .

---

[1] – مُحَّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، ص245 - 246 .

[2] – نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط17 ، 2011 ، ص 33 .

[3] – نفسه ، ص 30 -31 – 32 .

و إذا كنا لا نُماري في انعدام الوحدة العضويّة – بمفهومها الحديث – في القصيدة الجاهلية ، فإننا نتحفّظ على الحُكم بأنّها فسيفساء من الموضوعات لا رابط بينها ، إلا إذا نظرنا إلى تلك الموضوعات نظرة سطحيّة بسيطة ، و أسقطنا كلَّ ما فيها من رموز و دلالات .

و إنه لمن الإجحاف الحكم على الشعر الجاهلي استنادا إلى القوانين الغربيّة المعاصرة ؛ ذلك لاختلاف البيئة و الظروف التي أنتجته. فلا بدّ إذاً من دراسة القصيدة الجاهلية في إطارها الخاص ؛ فشعرنا القديم غنائيٌّ بامتياز، و « إذا كان الشّعرُ غنائيّاً ، فالوحدةُ الفنيّةُ هي أقربُ إليه من الوحدةِ العضويّةِ ؛ لصعوبةِ بناءِ التّجربةِ الشّعريّةِ عند الشاعرِ بناءً عضويّاً كبناءِ الأعضاءِ في الجسد»[1].

و لعلَّ أكبرَ عائق يقف في طريق دراسة الصورة الكليّة في الشعر الجاهلي عموما يتمثّل في قيامه على وحدة البيت و تعدّد الموضوعات . و من ثَمَّ ساد الاعتقاد لدى أغلب الدّارسين المحدثين أن القصيدة الجاهليّة تفتقر إلى الوحدة العضوية ، وعليه فإنّها تفتقد الصورة الكليّة .

و سنحاول في هذا المبحث دراسة الصورة الكلية في شعر النابغة ، حيث نخصص المطلب الأول لدراسة عناصرها التي تشكّلها. أما المطلب الثاني ، فنخصصه لدراسة تشكّل الصورة الكلية.

[1] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص30.

المطلب الأول
عناصر الصورة الكلية.

تتشكّلُ الصورةُ الكليّةُ في الشعرِ من مجموعِ الصورِ الجزئيّةِ ، فهي صورةٌ كبيرةٌ ذاتُ أجزاء تقوم فيها الصورُ الجزئيّةُ بدورِ الألوانِ و الخطوط في الرسم[1] .

و سنقف في هذا المطلب على أهم العناصر التي شكّلت الصورة الكلية في شعر النابغة .

1 . **الطلل** : يعدّ الطلل من أهم مكوّنات القصيدة الجاهلية « و هو مرتبط بإنجاز القصيد ، لا المقطوعة أو النّتف التي تعبّر عن موقف أو حالة طارئة ؛ بل إنه ينخرط في نسيج طويل من الأبيات ، بينها تفاعل و تكامل ، يكون الطلل مؤشّرا أوّلَ على ذلك »[2] .

و افتتاح القصائد بالبكاء على الأطلال ضاربٌ في القدم ، قال امرؤ القيس [من الكامل]:

عوجا على الطّلل المحيل لَعلّنا   نَبْكي الدّيارَ كما بكى ابنُ حمام [3]

و قد احتوى ديوان النابغة اثنتي عشرة (12) قصيدة افتُتِحت بالوقوف على الأطلال ، أي إن نسبة القصائد الطللية عنده لا تتجاوز 37.5 % . و مقارنة بشعر امرئ القيس ، و زهير ابن أبي سلمى ، فإننا نجده أقلَّ توظيفا للمقدمات الطللية . و هذا الجدول يوضح ذلك :

	النابغة		امرؤ القيس		زهير	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
طللية	12	37.5 %	15	50 %	21	58.33 %
غير طللية	20	62.5 %	15	50 %	15	41.66 %
المجموع	32	100%	30	100%	36	100%

و لعلّ ضعفَ نسبةِ توظيف النابغة المقدمة الطللية في مطالع قصائده يعود إلى تأثير الحضارة في بناء قصائده .

و إذا كانت المقدّمةُ الطلليّةُ ميزةَ الشعرِ الجاهلي ، فإنه لا يُمكننا بحال أن نسلّم بأن عنصرَ الطلل و ما يتعلّق به من نسيب في مقدّمات القصائد مجرّد مُثيرٍ أو حافزٍ لاستمالة السامع ، كما زعم ابن قتيبة [4] ، أو مجرّد تقليد فنّي حسب رأي بعض الدارسين المعاصرين[5] .

---

[1] – محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 440.

[2] – حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص 23 .

[3] – و رويت أيضا (ابن حذام) ، العمدة ، ص 73 .

[4] – ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص 31 .

[5] – ينظر إليا الحاوي ، النابغة سياسته و فنه و نفسيته ، دار الثقافة ، بيروت ، (د ط) ، 1970 ، ص62. وشوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص 294 .

بيد أنه ينبغي التمييزُ بين شكلين من الطلل : الأول مرتبط بالمرجع الواقعيّ ، و يعكس ما بقي من آثار الديار . و الثاني مرجع فنّي جمالي ، اتّخذه الشعراء تقليدا إبداعيا ؛ ليعكس رؤيتهم ، كلٌّ من موقعه ، و حسب نوع التجربة التي مرّ بها [1] .

و النابغة يذكر عناصر الطلل و ما بقي من الديار ، و هي آثارٌ بسيطة بساطة حياة العربي البدويّ المرتحل الذي لا يكاد يقرّ به في منزل قرار، فتلك الآثار لا تعدو الخ يم المنصَّب ، و الأثافي السُّفْع، و النّؤْي ، و الأَوَاري ، و الدمنة ، و الأَحجار ، و الثّمام ، و موقد النار ، و الرماد ...[2].

و كثيرا ما **يعيّن الشاعر مكان الطلل بدقة** ، و منه قوله :

– يا دارَ ميّة **بالعَلْياءِ فالسّنَد** ، أَقْوتْ و طال عليها سَالِفُ الأبَد

و منه أيضا :

– بانتْ سُعادُ وأمْسى حبْلُها انجَذَما و احْتَلّت **الشَّرْعَ** فالأَجْزاعَ مِنْ **إضَما**

و الطلل يتجاوز كونه مجرّد تقليد فنّي ، ليغدو **رمزا للموت و الفناء** ، فهو لا يجيب سائله ؛ لأنه فقد الحياة ، « فكأن البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة نفسها»[3] . إنه يتجاوز العاطفة الخاصة ، و التجربة الوجدانية الذاتية إلى التعبير عن شعور الجماعة بالحرمان من الوطن المكاني ، و الحنين إلى الاستقرار[4]:

– وقفت فيها أُصَيلانًا أُسائلها ، **عيّت جوابا** ، و ما بالرّبع من أحد[5]

– وقفتُ فيها ، سَراةَ اليومِ ، أسألُها عن آل نُعْم ، أمونا ، عبرَ أسفار [6]

– **فاستَعجمت** دارُ نُعم ، لا تُكلّمنا ، و الدّارُ لو كلّمَتْنا ذاتُ أَخْبار

---

[1] – حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص 23 .

[2] – الأثافي السّفع : حجارة ثلاث توضع عليها القدر و قد اسودّت بالرماد . النّؤْي: خندق صغير يحفر حول الخيمة ليمنع دخول مياه الأمطار إليها . الأَوَاري : جمع أريّ ، و هو عود معوج من الأعلى تشدّ به حبال الخيمة إلى الأرض . الدمنة : ما اتّسخ من بقايا الدار بالرماد و روث البهائم . الثّمام : نبات قصير كان يتّخذ مكنسة .

[3] - حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 56 .

[4] – نوري حمودي القيسي ، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط 2 ، 1984 ، ص 260 . و ينظر ، محمّد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، ص 261 .

[5] – الديوان ، ص 76 .

[6] – الديوان ، ص 145 .

و كيف لها أن تُجيب سائلها ، و قد سُلبت منها الحياةُ بعد أن غادرتها المرأةُ رمزُ الحياة ، و الخَصْب ، و الاستقرار ؟

- **أضْحتْ خلاءً** ، و أضْحى أهلُها احتملوا أَخْنى عليها الذي أَخْنى على لُبَد [1]

- **أقْوى ، و أقْفَر من نُعْم** ، و غيّرَه هُوجُ الرّياح بهابي التُّرْبِ موّار [2]

كما يحرص الشاعر على **ذكر الزمن الذي مرّ على الطلل** ، فيصوّر الدارَ ، و قد أتى عليها حينٌ من الدّهر مُذْ غادرها أهلُها :

- أضْحتْ خلاءً ، و أضْحى أهلُها احْتَمَلوا **أَخْنى عَليها الذي أَخْنَى عَلى لُبَد**[3]

لقد مرّت عليها سنون بتعاقب فصولها :

- فمُجتَمَعُ الأشْراجِ غيَّرَ رَسْمَها **مصائفُ** مرّتْ ، بعْدَنا ، و **مرابع** [4]

- توهّمتُ آياتٍ لها ، فعَرَفتُها **لِسِتّةِ أعوامٍ ، و ذا العامُ سابِعُ**

و يقول أيضا :

- أُسائلُ عن سعدى وقد مرَّ بعدَنا على عَرَصَاتِ الدّار **سَبْعٌ كواملُ** [5]

و ذكْرُ السنوات السبع التي مرّت على الطلل لا يُقصد به حقيقة العدد ، و إنما هي كناية عن طول المدة ؛ فمن عادة العرب أن تستعمل العدد (سبعة) و مضاعفاته للدّلالة على الكثرة . ورد في لسان العرب:« و العرب تضع التسبيع موضع التضعيف و إن جاوز السبع . و الأَصل قول الله عز وجل : (كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مَائَةُ حَبَّةٍ) [6] ، ثم قال النبي ﷺ :"الحسنة بعشر إلى سبعمائة " . قال الأَزهري وأَرى قول الله عز وجل لنبيه ﷺ "إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم "من باب التكثير والتضعيف لا من باب حصر العدد ، ولم يرد الله عز وجل أَنه عليه

---

[1] - الديوان ، ص 78 .

[2] - الديوان ، ص 145 .

[3] - الديوان ، ص 78 .

[4] - الديوان ، ص 162 .

[5] - الديوان ، ص 184 .

[6] - البقرة / 260 .

السلام إن زاد على السبعين غفر لهم ، و لكن المعنى إن استكثرت من الدعاء و الاستغفار للمنافقين لم يغفر الله لهم »[1].

2 . **المرأة** : تظهر المرأة في شعر النابغة في ثلاث صور : فهي في الصورة الأولى رمز الحياة المسلوبة من الطلل ، و في الثانية صورة الحبيبة ، أما في الثالثة فهي صورة السبية .

2 . 1 . **المرأة و الطلل** : تعدّ المرأة عنصرا أساسا في القصائد الطللية ، وقد تعددت أسماء النساء في مطالع تلك القصائد . و قد يُذكر اسم المرأة في أول بيت، و قد يذكر في بيت لاحق، و قد يتكرر في أبيات المقدمة و قد لا يتكرر. و لا يفوتنا أن نسجّل أن قصيدتين فقط في ديوان النابغة لم يذكر فيها اسم المرأة[2]. و قد وردت أسماء النساء المتعلقة بالطلل في شعر النابغة على النحو الآتي :

الترتيب	الاسم	ع. قص	البيت	الترتيب	الاسم	ع. قص	البيت
1	سعدى	3	1 – 4 /4 /3	5	سعاد	1	1 – 8
2	مية	2	1/ 4	6	ظلاّمة	1	1
3	أسماء	1	1	7	فَرْتَنـى	1	1
4	نعم	1	1 ...20				

إن الربط بين المرأة و الطلل لا يُقصد به امرأةٌ بذاتها ، في أغلب القصائد ، بل إنها المرأة رمز الحياة و الخصوبة [3] التي « برحيلها عن الديار يغيب الخصب و يحلّ القحط و تنتهي الحياة و النماء ليخلفهما الموت و الدّمار » [4] . فذكر المرأة و تعيين اسمها مقترنا بالطلل ليس مجرّد « حديث عن امرأة واحدة تسلّي هموم الذات ، و تمسح عنها عتمة الزمن ، بل إنها المرأة الرّمز التي تتنوّع بتنوّع المكان و الزمان و المشاعر ... » [5]. و مما يؤكّد ذلك أن النابغة قد ذكر في قصيدتين متشابهتين اسمين اسمين مختلفين " سعدى " و " أسماء "[6] :

– أهاجكَ من **سُعداكَ** مَغنى المِعاهد   بِروضَةِ نُعْميٍّ ، فذاتِ الأَساوِدِ ؟

---

[1] – لسان العرب ، مادة (سبع) ، ج8 .

[2] – نقف في ديوان النابغة على قصيدتين لم يذكر فيهما اسم المرأة (ص 140 ، وص250) . و مقطوعة من ستة أبيات يبدو أنها قصيدة ضاعت أجزاؤها الأخيرة ؛ فقد توقفت عند وصف الناقة (ص178).

[3] - عمر بن عبد العزيز السيف ، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية (الأسطورة و الرمز) ، ص116 .

[4] - مُحَمَّد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، ص257 .

[5] – حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص 55.

[6] – ينظر الديوان ، ص 89 و ص 195 .

– أهاجكَ من **أسماءَ** رسْم المنازل   برَوْضةِ نُعْمِيٍّ فذَات الأجاولِ

و لا يقتصر الشبه بين القصيدتين على المطلع ، بل يتجاوزه إلى أبيات و أشطر ، حيث يصل في بعضها إلى حدّ التطابق[1] .

وقد حاول مُحَّد عبد العزيز الكفراوي تفسير ربط الشاعر الجاهلي بين المرأة و الطلل ، فأرجع سبب ذلك الربط إلى كون المرأة تمثّل عنصر الاستقرار النفسي و الحسي الذي يسعى الشاعر الجاهلي جاهدا إلى تحقيقه في بيئته القلقة المضطربة[2] .

2 . 2 . **المرأة الحبيبة** : لقد أبدع النابغة في رسم صورة المرأة "المحبوبة" ، فإذا ما نحن جمعنا صورها في شعره ، تشكّلت لدينا صورة المرأة المثالية التي ينشدها الرجل . فقد صوّر جمالها الحسّي و جمالها المعنوي ، فلم يكد يترك صفة حسيّة و لا معنويّة يتمّ بها جمالها إلا و خلعها عليها . و قد قيل: « أجودُ الوصْفِ ما يستوعِبُ أكثرَ معاني الموصوفِ حتى كأنه يصوّر الموصوفَ لك فتَراه نُصْبَ عينيك »[3] .

2 . 2 . 1 . **الجمال الحسي** : لا جرم أن من يقرأ شعر النابغة في المرأة ستستوقفه صورة "المتجرّدة" زوج النعمان بن المنذر ، حتّى إننا لنكاد نجزم بأنه قد أفرغ قدرته الفنية على وصف المرأة في رسم تلك الصورة المتفرّدة . و إنه ليُخيّل إلينا أن بقية صور النساء في شعره ما هي إلا استنساخ لأجزاء من تلك الصورة الكاملة ، أو أنه جمَعَ كلّ تلك الصور و زاد عليها ليُخرِج لنا صورة المرأة الكاملة مجسّدة في "المتجردة" . فصورة "المتجردة" إذاً تتجاوز كونها صورة امرأة بعينها ، إنّها صورة المرأة الكاملة التي ينشدها الشاعر ، و سنتعامل معها على هذا الأساس . فهي إذاً امرأة شعرية ، أو تشكيل جمالي بحت و ليست امرأة بذاتها [4] .

إن جمال المحبوبة التي ينشُدها النابغة **جمالٌ طبيعيٌّ** ، فهي مستغنية به عن كلِّ زينة ، و هي **منعّمة مخدومة** غيرُ خادمة :

---

[1] – ينظر ، المقطع (2 .1.1) من المطلب الثاني، المبحث الثاني ، الفصل الثاني من هذا البحث .

[2] –ينظر مُحَّد عبد العزيز الكفراوي ، الشعر الجاهلي بين الجمود و التطور، نهضة مصر ، القاهرة ، (د ط) ، (د ت) ،ص31.

[3] – أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، 118 .

[4] – ينظر هلال الجهاد ، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، مركز الدراسات العربية ، سلسلة أطروحات الدكتوراه (65) ، بيروت ، ط1 ، 2007 ، ص 283 .

– غنيَتْ بذلك ، إذ همُ لكَ جيرةٌ ، منها بعَطْفِ رسالةٍ و تَودُّد [1]

– ليسَتْ من السّودِ أعْقابا إذا انْصرفَتْ و لا تَبيعُ بجَنْبَيْ نَخْلَةَ البَرَما [2]

و هو في وصفه الحسّي للمرأة لا يكاد يترك زاوية من زوايا جسدها إلا و صوّرها في أبهى صورة و أكملها ، **فقوامها** غصنٌ فارعٌ يحرّكه النسيم :

– صفراءُ كالسّيَراءِ ، **أُكمِلَ خلقُها** **كالغصن ، في غُلوائه ، المتأوِّد** [3]

– غرّاءُ **أكْمَلُ من يَمشي على قَدَم** **حُسْنًا** وأَمْلَحُ مَنْ حاورْتَه الكَلِما[4]

و هي **لطيفة البطن ، ناهدة الثّدي ، ملساء الظهر ، ممتلئة الأرداف ، رطبة الملمس :**

– و البطنُ ذو عُكَنٍ ، لطيفٌ طيُّه و النَّحْرُ تَنْفُجُه بثديٍ مُقْعَد [5]

– محطوطةُ المتْنين ، غيرُ مُفاضَةٍ ، ريّا الرّوادف ، بضّةُ المتَجَرَّد

و هي **لطيفة الخصر** ، فكأنه كثيبُ رملٍ دقيق إذا ما لفّته بالفاضل من ثوبها:

– تَلُوثُ بعد افتضال البُرْد مئْزَرها لَوْثا على مثل دِعْص الرّملة الهاري [6]

أما **لونها** ، فمُشرِقٌ إشراق الشمس في أجمل أبراجها (الحمل) [7] ، و هي بيضاءُ صافيةٌ صفاءَ الدّرةِ الخارجة من محارها لتوّها لم تمسسها يد ، أو إنها دميةٌ مصنوعة من مرمر :

– قامت تراءى بين سَجْفيْ كِلّةٍ **كالشّمسِ يومَ طُلوعِها بالأسعُد**[8]

– أو **دُرّة صَدفيّةٍ** ، غوّاصُها بهجٌ ، متى يَرها يُهلّ و يَسجُدِ

– أو **دُميةٍ من مرمرٍ** مرفوعةٍ بُنيت بآجُرٍّ ، يُشادُ ، بِقَرمَد

---

[1]– الديوان ، ص 94 .

[2]– الديوان ، ص 216 .

[3]– الديوان ، ص 95 .

[4] – الديوان ، ص 216 .

[5]– الديوان، ص95 – 96. و يروى "و الإتب تنفجه" و الإتب الثوب ، و هو أليق بالمعنى . ينظر ، البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج1، ص 318 .

[6]– الديوان ، ص 147.

[7]– البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج1 ، ص 318 .

[8] – الديوان ، ص 96 .

و الربط بين المرأة و الشمس يرمز إلى قدسيتها ، فقد عُبدت الشمس على أنها إله.
كما أن تشبيهها بالدمية يضفي عليها صفة القداسة ، فـزيادةً على جمال الصّنعة و إبداعها ، فهي ترمز إلى التماثيل المعبودة عند العرب[1].

و هي **حوراء** ، **حوّاء** ، **شديدة بياض الأسنان** :

– نظَرتْ بمقلة شادنٍ مُتَرَبَّبٍ **أحْوى** ، **أحمّ المُقلتين** ، مقلَّد[2]

– تجلو بقادمتيْ حمامةِ أيكة ، **بَرَداً** أُسِفّ لثاثُه بالإثمد

و هي فوق ذلك **طيّبة الرائحة دون أن تتعطّر** ، بل إن الطّيب يستمد رائحته منها [3]:

– و الطّيبُ يَزْدادُ طيبا أن يكون بها في جيد واضحَةِ الخدّين مِعْطار

و قد تكون المرأة رشيقة القوام بهيّة الطلعة تأسِرُ لُبّ الحليم و تتلاعب بعواطفه ، إلا أن اللذة الحسيّة لا تكمل إلا باختبارها في الفراش ، فذاك هو المحكّ الحقيقي لذلك الجمال الظاهر ؛ و لذلك فإن النابغة لم يرضَ أن يختم قصيدته في المتجرّدة إلا بإعلان تفوّقها بامتياز في ذلك الاختبار ، فالذي يجرّب قربها لا يرضى فراقها و لا يرغب في غيرها [4]. و هو بذلك يكون قد وفّق في رسم صورة المرأة الكاملة التي تُحقّق المتعة الحسيّة ؛ فمن إجادة الصّنعة : « أن يذكر الشاعرُ المعنى ، فلا يدَع من الأحوال التي تتمُّ بها صحّته ، و تكمل معها جودته شيئا إلا أتى به »[5].

2. 2 .2. **الجمال المعنوي** :لم يكتف النابغة بالوصف الحسي للمرأة باعتبارها مصدرا للمتعة و اللذة وحسب ، فقد تكون المرأة مكروهة – على الرغم من جمالها الفتان – إذا ما طرَحت ثوبَ الحياء ومحاسن الأخلاق . و حتى يتمّ الشاعر صورتها الجمالية ، فقد أضفى عليها لمساتٍ من الحياء و توّجها بحسن الأخلاق ، فوصْف الشاعر لا يكمل إلا « باستقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف »[6].

---

[1] - محمّد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، ص 267 .

[2] – الديوان ، ص 95 و ص 98. و ينظر في وصف شعرها ، ص 98 و في وصف ريقها ، ص 148 و ص 237 .

[3] – الديوان ، ص 148 .

[4] – ينظر الديوان، ص 99. يعد كثير من النقاد أن هذه الأبيات بالغة الفحش موضوعة، وضعها الرواة في وقت متأخر لتعزيز الصورة النمطية، فقد أنكر طه حسين القصيدة كلها و لم يقبل منها سوى الأبيات الثلاثة الأولى. ينظر طه حسين في الأدب الجاهلي ، ص306. و ينظر شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص277. و هلال الجهاد ، جماليات الشعر الجاهلي، ص284.

[5] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 144 .

[6] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 105 .

و تظهر محبوبة النابغة **حييّة** ، و حياؤها يمنعها من الإفصاح عما تُكابد من لظى العشق و الهوى ، فهي تنظر إلى محبوبها في صمتٍ أبلغ من كلّ كلام ، و في نفسها حاجات و حاجات:

– نَظَرَتْ إليكَ بحاجةٍ لم تقضها ، نظرَ السّقيم إلى وجوه العُوَّد [1]

و تُفاجأ بسقوط نصف ثوبها الأسفل عنها –دون قصد منها – فتبادر إلى تناوله ، ساترةً عورتها بيدها ، متّقيةً نظرات المترصّدين :

– سقط النّصيف ، و لم تُرد إسقاطه ، فتناولته ، و اتّقتنا باليد

و جمال محبوبة النابغة متوّج **بدماثة الأخلاق** ، فهي لا تؤذي أهلها و لا جيرانها بلسانها:

– بيضاءُ كالشمس وافت يومَ أسعدِها **لم تؤذِ أهلا ، و لم تُفحِشْ على جارِ** [2]

و مما يكمل جمالها المعنوي **عذبُ كلامها و سِحْرُ مَنْطِقها** . فحديثها يسبي العقول ، حتى إن الرّاهب العجوز المنقطع لعبادة الله ، لو سمعه ، لافتتن به و لخاله رشدا ، بل إن الأروية النفورة لو سمعته ، لاستأنست به و لنزلت من عليائها :

– لو أنّها عرَضت لأشمطَ راهبٍ ، يَخْشى الإله ، صرورةٍ متعبّد [3]

– لرنا لرُؤْيَتِها ، وحُسْنِ حديثها ، و لخاله رَشَدا ، و إن لم يَرْشَد

– بتَكلُّم ، لو تستطيع كلامَه ، لدَنت له أروى الهضاب الصُّخَّد

و هي **حليمة رزينة** ، إذا ما أُغضبتْ ، كظمت غيظها و لم تظهر عليها علامات الغضب ، و إن مدحت لم تزْهُ بنفسها غبطةً بما تسمع من جميل الثناء :

– إذا أُغْضِبَتْ لا يشْعُر الحيُّ أَنّها أُريبَتْ و إنْ نالتْ رِضى لمْ تَتَدَهدقِ [4]

و محبوبة النابغة امرأة **مهيبة** ، حتى إن القلب ليهابها إذا ما لبست قرطيها :

– إذا ارتَعَشَتْ خاف الجَنانُ رِعاثَها و من يَتَعلَّقْ حيثُ عُلِّق يفْرَق [5]

---

[1]– الديوان ، ص 97.

[2] – الديوان ، ص 147 .

[3] – الديوان ، ص 98 .

[4] – الديوان ، ص 181 .لم تتدهدق : لم تمتلئ رضى ، من الفعل " دهق " أي ملأ . جاء في لسان العرب : « و أدهق الكأسَ شدَّ ملأَها وكأسٌ دِهاق مُتْرعة ممتلئة وفي التنزيل : وكَأساً دِهاقاً ، قيل : مَلأَى» . مادة (دهق) ج 10 ، ص 106.

[5] – الديوان ، ص 182 . الرّعاث : القرط ، و ارتعَشَت : لبست قرطيها . « و الرَّعْثُ والرَّعْثة ما عُلِّقَ بالأُذُن من قُرْط ونحوه والجمع رِعَثةٌ و رِعاثٌ ... وارْتَعَثَتِ المرأَةُ تَحَلَّتْ بالرِّعاثِ» . لسان العرب ، مادة (رعث) ، ج 2 ، ص 152.

و يبدو أن النابغة قد لخص صورة المرأة الكاملة في قوله :

– غرّاءُ أَكْمَلُ من يَمشي على قَدَم حُسْنًا وأَمْلَحُ مَنْ حاورْتَه الكَلِما [1]

و مما سبق يتبيّن لنا بجلاء أن النابغة ، و هو يرسم صورة المحبوبة قد كان يَنشُد المرأة المثالية الكاملة . فهو « يريد أن يشكّل جمالا مثاليا لمقاييس تنبثق من وعيه بالجمال المطلق ، و لعل ما يؤيد ذلك أن التشكيل يستند جوهريا إلى التخييل ، أعني إلى استحضار ما ليس حسّيا و لا يعبّر عما هو حسّي ، و دمجه في بدن المرأة »[2] .

و قد اشتركت في تشكيل صورة جمالِ المرأة المثاليّ عناصرُ مختلفةٌ : نباتية : كالغصن ، و الأقحوان ، و العَنَم . و عناصرُ حيوانية : كالغزال ، و الحمامة ، و الأروى . و عناصر كونية طبيعية : كالشمس ، و المزنة ، و المطر ، و الدّرة . و أخرى دينية : كالراهب ، و الإهلال ، و السجود[3]. و هو بذلك قد جعلها عالما يفيض بالحياة . و قوة خارقة ، لو وجدت من يفهم حديثها ، لهدت إلى الرّشد ، و لروّضت الوحش[4].

و قد سلك في تصوير جمالها الحسي مخاطبة الحواس : البصر ، و السمع ، و الشم ، و الذوق ، و اللمس . بينما خاطب العقل لتصوير جمالها المعنوي ، فلم يترك صفة يتمّ بها جمالها و يكمل إلا و خلعها عليها .

2 . 3 . **المرأة السبيّة** : صوّر النابغة حالة سبايا قومه لدى النعمان بن الجلاح الكلبي . فهن شابات حسناوات ، لم تجرّبن الذل قبل سبيهن . و هو يصوّرهن في قمّة الحياء . فهن مُطرقاتٍ يخططن الأرض بأعود ليتلهين بها. و لا يرفعن أبصارهن إلى الرجال ، ساتراتٍ أثداءهن عن أعين الرجال . و يصّفقن لصغارهنّ إذا ما ابتعدوا ؛ ليعودوا إلى جوارهن دون أن يرفعن أصواتهن بالنداء لفرط حيائهن . يقول :

– فثابَ بأبْكارٍ و عَونٍ عَقائلٍ ، أَوانِسَ يحميها امرؤٌ غيرُ زاهد [5]

– يُخطّطن بالعيدان في كلِّ مَقْعَدٍ و يَخْبَأْنَ رُمّانَ الثُّديِّ النّواهد

---

[1] – الديوان ، ص 216 .

[2] - هلال الجهاد ، جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، ص285 .

[3] – ينظر ، نفسه ، ص 285 .

[4] – ينظر ، نفسه ، ص 286 .

[5] – الديوان ، ص 91 . و ينظر ص120 – 121 و ص 197 .

- و يضربْنَ بالأيدي وراءَ بَراغِزٍ ، حِسانِ الوجوه ، كالظّباء العواقد
- غرائِرَ لم يَلْقين بأْساءَ قبْلها ، لدى ابن الجُلَاح ، ما يَثِقْن بوافد

3 . **الناقة** : تعدّ الناقة من أهمّ العناصر المكوّنة للصورة الشعرية في شعر النابغة ، و قد ورد وصفها في اثنتي عشرة (12) قصيدة و مقطوعة واحدة ، أي بنسبة 37.5 % من مجموع قصائد الديوان .

3 . 1 . **أشكال ظهور عنصر الناقة** : يظهر عنصر الناقة في شعر النابغة في شكلين :

3. 1 .1. **الشكل الأول** : و تظهر فيه الناقة في صورتين : حيث تأتي في الأولى بوصفها **مجرّد وسيلة للتسلية** يمتطيها الشاعر للرحلة بعد وقوفه على الأطلال البالية . « فالرحلة بعد الوقوف على الديار هي السبيلُ الوحيدُ للتّعزية عمّا يُصيب الشاعرَ من همٍّ و نصَب نتيجةَ الرّحلةِ الدّائبة التي فرضتها عليه ظروفُ البيئة »[1]. و نقف على هذه الصورة في قصيدتين[2] :

- وَ لَقدْ أُسَلّي الهمَّ حين ينوبُني بنجاء مُضْطَلَع السُّرى موّار
- و سلّيْتُ ما عندي بروحَةِ عِرْمِسٍ تَخُبُّ برَحلِي تارةً وتُنَاقِلُ

أما في الصورة الثانية ، فتأتي بكونها **وسيلة لبلوغ الممدوح ، أو الأحبة** الذين ارتحلوا عن ديارهم . و قد وردت هذه الصورة في أربع (4) قصائد . و منها :

- وَ ناجيَةٍ عَدَّيْتُ في مَتْنِ صَحْصَحٍ إلَى ابْنِ الجُلاحِ ما تَروحُ و تَغْتَدي[3]
- إلى ماجدٍ ما ينْقص البُعْدُ همُّه خَروجٍ تَروكٍ للفراشِ الْمُمَهَّد

3 . 1. 2 . **الشكل الثاني**: تُتّخذ فيه الناقةُ **وسيلةً لخوض الصراع** من أجل البقاء و الهروب من مشهد الموت و الفناء المرتبط بالطلل ، فهي « وسيلته لإظهار بطولته و شجاعته و مُعينةٌ له في الانتصار على صعوبات الحياة » [4]. و في هذا الشكل قد يفصِّل الشاعرُ الصراعَ و قد يُجمله .

إن حضور الناقة في الرحلة ليس حضورا هامشيّا كما يحضر الجمل في بنية النسيب ، و ليس مجرّد رمز بسيط ، و إنما هي رمزٌ مشعٌّ بأضواء مختلفة الألوان مثلها مثل المرأة في الطلل [5]. «

---

[1] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 59 .

[2] – الديوان ، ص 104 ، و ص 184 .

[3] – الديوان ، ص 101 . و ينظر ص 196 و ص204 و ص 265 .

[4] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 58 .

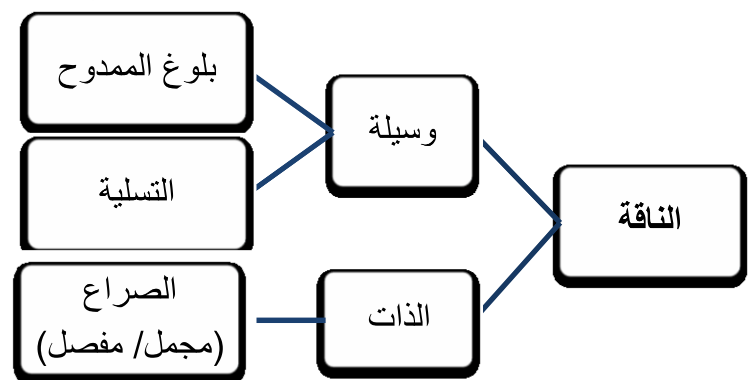
[5] – عمر بن عبد العزيز السيف ، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية (الأسطورة و الرمز) ، ص122 .

فهي رمزٌ للحياة ، في حركتها إيحاء بالبحث عن أسباب الخلود و الهروب من الموت و الجمود . و هي رمز للخصب و العطاء ، تمنح الحياة مثل ما تمنحها السماء التي تُحي الأرض بالمطر بعد الموت و الدمار »[1].

و في هذا الشكل تتحوّل الناقة من مجرّد وسيلة إلى معادل موضوعيّ للذات ؛ إذ تتجاوز المعطى الحقيقي المشاهَد إلى المنجَز تخييلا تكتسي فيه الناقة طبعا رمزيا حتى كأنّها ذات الشاعر قد حلّت فيها ، فشكّلتا ذاتا واحدة يصعب الفصل بينهما[2].

و يبرز هذا الشكل في خمس(5) قصائد[3]. و قد ورد الصراع مفصلا في قصيدتين [4] ، حيث يشبه الشاعر فيهما الناقة بالثور الوحشي الذي يخوض صراعا داميا مع كلاب الصيد . بينما ورد مجملا في ثلاث قصائد[5]، حيث شبه في الأولى الناقة بالثور الخائف من الصياد وكلابه ، وشبّهها في الثانية بالبقرة الوحشية الفزعة من الصياد، و بالثور الوحشي الذي يصارع عوامل الطبيعة. أما في القصيدة الأخيرة، فيشبّهها بالحمار الوحشي الذي يصارع أقرانه من أجل أتانه.

و مما سبق يمكن تمثيل توظيف عنصر الناقة في شعر النابغة في الشكل الآتي :



3 . 2 . **مظاهر تقديم الناقة** : تنوّعت مظاهر تقديم عنصر الناقة في شعر النابغة ، و ذلك بالنظر إلى اختلاف التجربة الشعرية ، فقد شببها بالحيوان ، و بالجماد .

3 . 2 . 1 . **تشبيهها الحيوان** : فمن تشبيه الناقة بالحيوان تشبيهها **بالثور الوحشي** في قوّته[6]:

---

1 – مُحَّد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، ص 324 .

2 – ينظر حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص 89 .

3 – الديوان ، ص 79 ، وص 138 ، و ص 150 ، و ص 185، و ص 220 .

4 – ينظر الديوان ، ص 79 و ما بعدها ، و ص 150 و ما بعدها .

5 – ينظر الديوان ، ص 138 ، و ص 185 ، و ص 221 و ما بعدها .

6 – الديوان ، ص79، و ينظر ص150 ،و ص138 ، و ص221 .

-كأنّ رحْلي ، و قد زال النّهارُ بنا ، يومَ الجليل ، على مستأنِسٍ وَحَد

- من **وحْشِ وجْرةَ** ، موشيّ أكارعُه ، طاوي المصيرِ ، كسَيْفِ الصّيقل الفرَد

و شبهها **بالبقرة الوحشية** في سرعتها ، و هي تعدو خوفا من الصياد :

- فانْشَقَّ عنْها عَمودُ الصُّبْح جَافِلةً عَدْوَ **النَّحوصِ** تَخَافُ القانصَ اللَّحِما[1]

و قد ورد تشبيهها **بالحمار الوحشي** في مثل قوله [2]:

- كأنّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ يومَ تشذَّرَتْ على **قارحٍ** ممَّا تضمّنَ عاقلُ

- أقبَّ كَعَقْدِ الأَنْدريِّ مُسَحّجٍ حَزابِيَةٍ قدْ كَدَّمتْه المِساحلُ

و يظهر تشبيهها **بالأتان الإنسية** القوية السريعة في قوله :

- كأنّ الرَّحْلَ شُدَّ به خَذوفٌ **منَ الجَوْناتِ هاديَةٌ عَنونُ**[3]

كما شبّهها أيضا **بالجمل** في قوتها و صلابتها:

- ذكرتُ سعادا فاعتَرتني صبابَةٌ و تَحْتِيَ مثلُ **الفحْل** وَجْناءُ ذِعْلَبُ[4]

- **مُذَكَّرةٌ** تنْفي الحصا بمثلَّم لها لاحبٌ بادي المسافةِ مُخدِبُ

3 . 2 . 2 . **تشبيهها بالجماد** : شبهها **بالقوس** في متانتها :

- **كقَوْسِ الماسخيّ** أَرَنَّ فيها من الشَّرْعيّ مَرْبوعٌ متينُ[5]

كما شبهها **بالثوب الأبيض** في لونها :

- وناجيَةٍ عَدّيْتُ في مَتْنِ لاحِبٍ **كَسَحْلِ اليَمَانيّ** قاصدٍ للمَنَاهل[6]

و شبهها **بالنعش** في هزالها من كثرة السفر :

- و عَنْسٍ بَراها رحْلتي فكأنّها إذا جنأَتْ فوقَ الذّراعين **شَرْجعُ**[7]

و يمكننا أن نجمل مظاهر تقديم الناقة في شعر النابغة في الشكل الآتي :

---

[1]- الديوان ، ص220 .

[2]- الديوان ، ص 185 . و ينظر ص 59 .

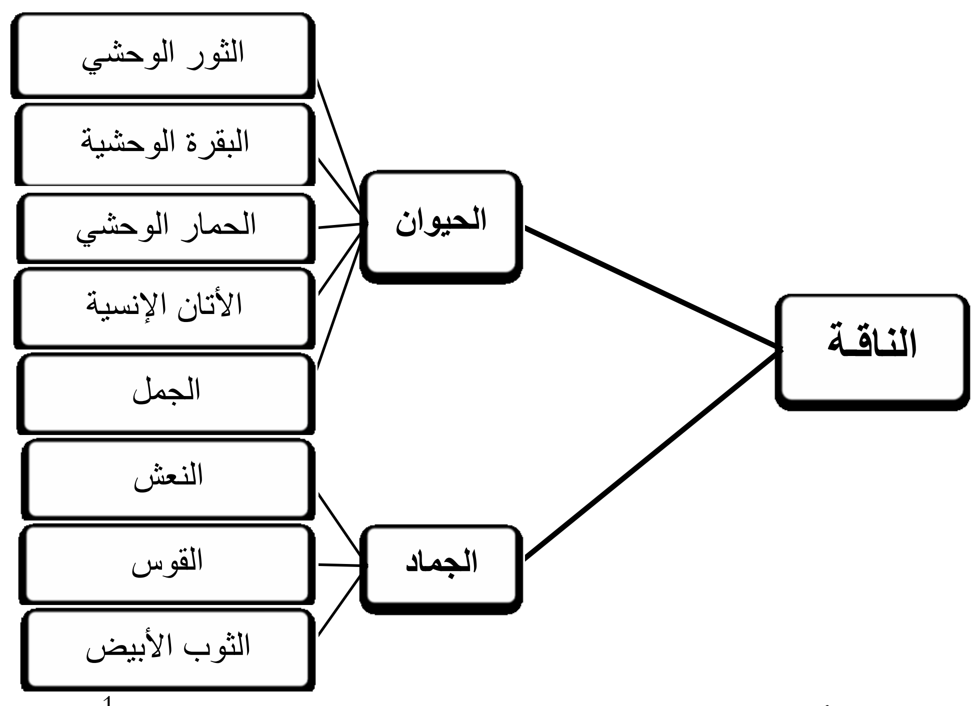
[3]- الديوان ، ص 264 .

[4]- الديوان ، ص 59 ، و ص 104 ، و ص 204 .

[5]- الديوان ، ص 265 .

[6]- الديوان ، ص 265 .

[7]- الديوان ، ص 178 .



و لا يفوتنا أن نسجّل ذكر الناقة دون تشبيهها في قصيدة واحدة [1] :

– وَ ناجيَةٍ عَدَّيْتُ في مَتْنِ صَحْصَحٍ   إلَى ابْنِ الجُلاحِ ما تَروحُ و تَغْتَدي

و الملاحظ أن ذكرها في هذه القصيدة لم يتعدّ البيت الواحد ، فقد اتُّخذت وسيلة لبلوغ الممدوح ، دون أن توظّف في الصراع من أجل البقاء .

4 . **الفرس** : وظف النابغة الفرس في الصراع في قصيدة واحدة . و قد شبهها **بالقطاة** التي تنجو من مخالب النسر :

– أو مَرَّ **كُدْرِيَّةٍ** حذّاءَ هيَّجها   بَرْدُ الشَّرائع من مرّانَ ، أو شَرَبُ [2]

– أَهوى لها أَمغَرُ السّاقين مُخْتَضِعٌ   خُرْطومُه من دماءِ الطّيْرِ مُخْتَضَبُ

كما شبهها **بدلو البئر** في سرعتها :

– تَهْوي هوِيَّ **دَلاةِ البئرِ** أَسْلَمها   بيْنَ الأَكُفِّ و بينَ الجَمَّةِ الكَرَبُ [3]

5 . **الممدوح** : يشغل المدح حيّزا واسعا من شعر النابغة ، فقد ورد هذا العنصر في عشرين(20) قصيدة . وكثيرا ما يأتي ممزوجا بالاعتذار، و قد يأتي إلى جانب العتاب ، أو الهجاء .

و ممدوحو النابغة من علية القوم ، فهم ملوك و أمراء ، و قادة و سادة قبائل :

---

[1] – الديوان ، ص 101 .

[2] – الديوان ، ص 61 .

[3] – الديوان ، ص 61 .

- و كنتُ امرأً لا أمدحُ الدّهرَ سوقةً ، فلستُ على خيرٍ أتاك ، بحاسد [1]

و أهم الصفات التي خلعها على ممدوحيه :

5 . 1 . **العظمة و القوة** : و نعت الممدوح بالقوة و العظمة فكرة متداولة، إلا أن النابغة جدّد في إخراجها. و من روائع صور الممدوح التي عدّها بعضهم أمدح ما قالته العرب[2] :

- فَإِنَّكَ شَمسٌ وَالمِلوكُ كَواكِبٌ إِذا طَلَعَت لَم يَبدُ مِنهُنَّ كَوكَبُ[3]

فقد جعل عظمة النعمان تغطي على عظمة كلّ الملوك، ففضله عليهم كفضل الشمس على سائر الكواكب .

و منها أيضا هذه الصورة غير المسبوقة في وصف سطوة الملك النعمان ، فقد ذهب نفرٌ من النقاد القدامى إلى أنه أبدع بيت قالته العرب[4] :

- فإنك كالليل الذي هو مدركي و إن خِلْتُ أنّ المنتأى عنك واسع[5]

و كثيرا ما يسلك النابغة سبيل المبالغة في رسم صورة الممدوح ، و من ذلك قوله في الغساسنة :

- وَلا عَيبَ فيهِم غَيرَ أَنَّ سُيوفَهُم بِهِنَّ فُلولٌ مِن قِراعِ الكَتائِبِ[6]
- تُوُرِّثْنَ مِن أَزمانِ يَومِ حَليمَةٍ إِلى اليَومِ قَد جُرِّبْنَ كُلَّ التَجارِبِ
- تَقُدّ السَّلوقِيَّ المضاعَفَ نَسجُهُ وَتوقِدُ بِالصُفّاحِ نارَ الحُباحِبِ

ففي البيت الأول وظّف أفضل ضربي تأكيد المدح بما يشبه الذم ، فقد استثنى من صفة ذم منفية عن الشيء صفة مدح بتقدير دخولها فيها [7]. و بالغ في صورة الممدوحين بتصوير شدّة مضاء سيوفهم ، فهي تقطع الدّرع المضاعف و الفارس و الفرس و تصل إلى الأرض فتقدح النار بها[8] .

و قد يبالغ في مدحه حتى إنه ليخلع على ممدوحه رداء القدسية برفعه إلى مصاف الأنبياء :

---

[1] - الديوان ، ص 92 .

[2] - النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، ج3 ، ص 171 .

[3] - الديوان ، ص 56 .

[4] - ينظر ، النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، ج3 ، ص 171 .

[5] - الديوان ، ص 168 .

[6] - الديوان ، ص 47 – 48 .

[7] - النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، ج 6 ، 101

[8] - نفسه ، ج 6 ، ص 182 .

– و لا أرى فاعلا ، في الناس ، يُشبهه   و لا أحاشي من الأقوام من أحَد [1]

– إلاّ سليمانَ ، إذ قال الإله له :   قُم في البريّة ، فاحدُدها عن الفنَد

– و خَيِّس الجنَّ ، إنّي قد أَذِنْتُ لهم   يَبنون تَدمُرَ بالصُّفاح و العَمَد

5. 2. **الجود**: يضع الشاعر ممدوحه في أعلى مراتب السخاء و الجود التي لا ينازعه فيها أحد:

– أعطى لفارهةٍ ، حُلوٍ توابعُها ،   من المواهبِ لا تُعطى على نكَد [2]

– الواهبُ المائةَ الأبْكارَ زيّنها   سَعْدانُ تُوضِحَ في أوبارها اللِّبَد

– و الرّاكضاتِ ذيولَ الرَّيْطِ ، فانَقَها   بَرْدُ الهواجرِ كالغزلان بالجَرَد

– و الخيلَ تَمْزَعُ غَرْبا في أعنّتها   كالطير تنجو من الشؤبوبِ ذي البَرَد

– و الأُدْمَ قد خُيّسَتْ ، فُتْلاً مرافقُها   مشدودةً برِحال الحيرةِ الجُدُد

5 . 3 . **العفة** : و لما كانت فضائل الممدوح لا تكتمل إلا إذا كان عفيفا طاهرا ، فقد سلك هذا السبيل . و من ذلك وصفه الغساسنة بالعفة و الطهارة من العقوق و الآثام :

– رِقاقُ النّعالِ **طَيّبٌ حُجُزاتُهُم**   يُحَيّوْنَ بِالرّيحانِ يَومَ السَّباسِبِ [3]

– أحلامُ عادٍ و **أجسَادُ مطَهَّرَةٌ**   **من المَعَقَّةِ والآفاتِ و الأَثَمِ** [4]

6 . **الخائف** : لقد ابتدع النابغة فنّ الاعتذار في الشعر العربي ، و قد كان وعيد النعمان دافعا أساسا لذلك . و هو في اعتذاره لم يكتف بدرء التّهمة عن نفسه ، و مدح الملك و الإبداع في تصوير قوّته و عظمته ، و إنّما أبدع أيضا في وصف شعوره بالخوف من سطوته .

و لم يكن النابغة يستعرّ أو يخجل من ذلك الخوف ، بل إنّه يصدع به ؛ لأنه حقيقةٌ نغّصت عليه حياته :

– و عيّرْتني بنو ذبيانَ خشْيتَه ،   و هل عليَّ بأن أخْشاكَ من عار ؟ [5]

و من بدائع صور الخائف الفزِع :

---

[1] – الديوان ، ص 82 .

[2] – الديوان ، ص 83 .

[3] – الديوان ، ص 49 .

[4] – الديوان ، ص 231 .

[5] – الديوان ، ص 124 .

– فَبِتُّ كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لي هَراساً ، بِهِ يُعلى فِراشي وَيُقشَبُ[1]

– فَلا تَترُكَنّي بِالوَعيدِ كَأَنَّني إِلى الناسِ مَطلِيٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ

فهو يصوّر حاله بأنه مهتمٌّ تعِبٌ متألّمٌ لا يطعم النوم ، يعيش وحيدا ؛ لأنّ الناس يتحاشون لقاءه ، لئلا يُصيبهم من غضب النعمان ما أصابه .

و منه أيضا قوله :

– فبِتُّ كأنّي ساورَتني ضئيلةٌ من الرُّقْشِ في أنْيابِها السُّمُّ ناقع[2]

– يُسَهَّد من ليلِ التَّمامِ سليمُها ، لِحَلْيِ النِّساءِ ، في يديه ، قعاقِع

و قد بلغ الخوف به إلى إيثار الصّمت ؛ حتى لا يؤوّل كلامه في غير موضعه ، بل إنه يقرر الهرب و الالتجاء إلى جبل منيع لعلّه يحرز نفسه و أهله :

– سأُكْعَمُ كَلبي أن يُريبك نبحُه ، و إن كنتُ أرعى مُسْحَلانَ فحامرا[3]

– و حلّتْ بُيوتي في يَفاعٍ مُمَنَّعٍ ، يُخالُ به راعي الحَمولةِ طائرا

و صورة الخائف في شعر النابغة تتجاوز الخوف على النفس من النعمان في قصائد الاعتذار إلى الخوف على القبيلة و عِرْضها ، و من ذلك قوله في وقعة عمرو بن الحارث الأصغر الغساني ببني مرّة بن عوف بن سعد بن ذبيان :

– و قَدْ خِفْتُ حَتّى ما تَزيدُ مَخافَتي على وَعِلٍ من ذي المِطارَةِ عاقِلِ[4]

– مَخافَةَ عَمْرٍو أَنْ تَكُونَ جِيادُه يُقَدْنَ إلَيْنا بَيْنَ حَافٍ وَ نَا عِلِ

و يبدو أن خوفه من وعيد النعمان قد ورّثه همّا لا يكاد يُفارقه ، فها هو يفتتح إحدى روائعه – التي عُدّت من أروع الافتتاحيات[5] – في مدح الغساسنة بتصوير حاله القلقة :

– كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ[6]

– تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ وَ لَيسَ الَّذي يَهدي النُجومَ بِآئِبِ

---

[1] – الديوان ، ص 54 – 55 .

[2] – الديوان ، ص 164 .

[3] – الديوان ، ص 117 .

[4] – الديوان ، ص 198 .

[5] – ينظر ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص25 . و ابن رشيق ، العمدة ، ص186. و النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج7 ، ص111 .

[6] – الديوان ، ص 43 .

– وَصَدرٍ أَراحَ اللَيلُ عازِبَ هَمِّهِ تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ مِن كُلِّ جانِبِ

7 . المهجو : تعددت دوافع الهجاء في شعر النابغة ، فمنها دوافع شخصية و أخرى قبلية . و قد كان النابغة محسودا على مكانته ، و كثيرا ما يتعرّض للهجاء ، أو الوشاية لدى النعمان بن المنذر ، فيجد نفسه مضطرا للرّد على خصومه . و من دوافع الهجاء ما كان مرتبطا بالصراع بين القبائل ؛ إذ يدعوه الواجب إلى الذود عن قومه ، إذا ما تعرّضوا لظلم أو حيف .

و الملاحظ أن النابغة لم يكن يبادر بالهجاء ، فهو لا يهجو إلا ردا على من تطاول عليه ، أو وشى به ، أو تآمر على قومه . كما أن هجاءه يكاد يخلو من فاحش القول . و قد روي عن أبي عمرو بن العلاء قوله : « خير الهجاء ما تُنشده العذراءُ في خِدْرها ، فلا يقبح بمثلها »[1] .

ومن أهم الصفات التي ألصقها بمهجويه: السفه والطيش، و الضعف و العجز، و الكذب والبغض.

7 . 1 . السفه و الطيش : ومنه هجاؤه "عامر بن الطّفيل" الذي هجاه ، فردّ عليه واصفا إياه بالجهل و الطيش ، مفضّلا عليه أباه و عمّه :

– فإن يكُ عامرٌ قد قال جهلا فإنّ مظِنّةَ الجهل الشّبابُ[2]

– فكن كأبيك ، أو كأبي بَراءٍ تُوافقْك الحكومةُ و الصوابُ

– فإنك سوف تحلُم ، أو تناهى إذا ما شبتَ أو شاب الغراب

و يرى الدكتور شوقي ضيف أن هجاء النابغة لا يتوفّر على إحكامه و إظهار مهارته فيه شأنه في المديح و الاعتذار و الرثاء ، فقد علّق على الأبيات السابقة بقوله : « و هي أبيات تخلو من الإقذاع في الهجاء المعروف عند الجاهليين . و هو يعمد فيها بذوقه الحضري إلى التهكّم به و السّخرية منه ...»[3] . و هل كان يُنتظَرُ من النابغةِ أن يقذع رجلا كريما ، سيّدا شريفا فارسا مغوارا كعامر بن الطفيل ؟ ليس الذوق الحضري فقط هو الذي منعه من ذلك ، بل إنّ البيئة الاجتماعية و تقاليدها هي التي جعلته ينحو ذلك المنحى . فقد كان ذلك أشدّ وطْأة على نفس عامر بن الطفيل ؛ فقد قال لما بلغه ذلك الهجاء : « ما هجاني أحدٌ حتى هجاني النابغة ، جعلني القوم رئيسا ، و جعلني النابغة سفيها جاهلا و تهكّم بي »[4] .

---

[1]– ابن رشيق ، العمدة ، ص 447 .

[2]– الديوان ، ص 57 .

[3] – شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص 297 .

[4] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 449 .

أما "عيينة بن حصن"، فصوره في صورة كاريكاتوريّة مضحكة، و قد بلغ به الطيش منتهاه:

– كأَنَّكَ مِنْ جِمالِ بني أقَيْشٍ يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجْلَيْهِ بِشنّ [1]

– تَكونُ نَعامَةً طَوْرًا وطَوْرًا هُوِيَّ الرِّيحِ تَنْسُجُ كُلَّ فَنِّ

7 . 2 . **الضعف و العجز** : و منه هجاؤه "يزيد بن سنان" الذي كان يتآمر على قوم النابغة الذين كانوا قد أنقذوه و قومه من غارة عمرو بن كلثوم :

– لَولا بَنو عَوفِ بنِ بُهثَةَ أَصبَحَت بِالنَعفِ أُمُّ بَني أَبيكَ عَقيما[2]

– منَعتْكَ بُهْثَةُ أن تُضام و شاهدوا فوجدْتَ مشْهَدهم هناك كريما

– أحْرَزْتَ نَفْسَكَ بالفِرار و صابروا عند الحفَاظ فما حميْتَ حَميما

و قد وصف "يزيد بن عمرو بن الصّعق الكلابي" بأنه يفخر بما حقّه أن يخجل به ، فهو لم يغزُ ، و إنما وجد حمرا قليلة و نوقا مريضة بمكان ناء فأخذها دون عناء أو مشقّة :

– لَعَمْرُكَ ، ما خَشيْتُ على يَزيدٍ مِنَ الفَخْرِ المضَلِّلِ ما أَتاني [3]

– كَأَنّ التّاجَ مَعْصوباً عَليْهِ لِأَذْوادٍ أُخِذْنَ بِذي أَبانِ

– و أَعْيارٍ صَوادرَ عن حماتا لِبيْنِ الكُفْرِ و البُرُقِ الدّواني

– ثَوالبَ تَرْفعُ الأَذْنابَ عنها شرٍ استاهُهُنَّ من الأَفاني

7 . 3 . **الكذب و البغض** : أما خصومه من بني قريع بن عوف الذين كانوا يشون به لدى النعمان ، فقد وصفهم بالكذب و الافتراء :

– لَعمري ، و ما عمري عليّ بهيّن ، لقد نطقتْ بُطْلاً عليَّ الأقارِع [4]

– أقارِعُ عوفٍ ، لا أُحاوِلُ غيرها ، وُجوهُ قرودٍ تَبْتَغي من تُجادِع

– أتاكَ امرؤٌ مُسْتَبْطِنٌ ليَ بِغْضَةً ، له من عدُوٍّ ، مثلُ ذلك ، شافِع

– أتاك بقولٍ هلهلِ النسجِ كاذبٍ ولم يأتِ بالحق الذي هو ناصع

---

[1] – الديوان ، ص 252 .

[2] – الديوان ، ص 225 . و ينظر أيضا ص 105 .

[3] – الديوان ، ص 255 .

[4] – الديوان ، ص 165 .

المطلب الثاني
تشكّل الصورة الكليّة.

إن القصيدة دون شكّ مشروعٌ فنّي ، و الشاعر لا يمكن أن يُنشئ مشروعه الفنيّ دون أن يضع له مخطّطا أو هيكلا يصوغ فيه تجربته . و قد آثرنا الولوج لدراسة الصورة الكلية في شعر النابغة من هذا " الهيكل "، أي التصميم الذي يعدّه الشاعر لإنجاز قصيدته .

إننا حينما نتمعّن في هيكل القصيدة الجاهلية يستوقفنا شكلان من الإنجازات الشعرية:

الشكل الأول : و هو الشكل النموذجي المعروف في الشعر الجاهلي القائم على (المقدمة الطللية – وصف الناقة – الموضوع) . و هذا النموذج ارتبط بإنجاز المطوّلات ، لا المقطوعات . و الشاعر قد يتصرّف فيه تبعا لنوع التجربة ، فقد يعمد إلى أن يوجز في المقدمة ، و يسهب في باقي المحاور ، و قد يوازي بينهما في شكل من التوازن الفني [1] ، و قد يستغني عن المقدمة الطللية أو الغزلية ، و يعوضها بمقدّمة أخرى كالشكوى ، أو وصف الخمر ...

الشكل الثاني: لا يلتزم فيه الشاعر بالنموذج ، بل يتجه رأسا إلى الموضوع . و هذا الشكل لا يرتبط بالمطولات ، و إنما بقصائد أو مقطوعات أملتها مواقف أو حالات طارئة .

و إذا ما نحن تفحّصنا شعرَ النابغة ، وجدنا أن قصائده قد بنيت على أنماط ثلاثة :

قصائد ذات موضوع واحد ، و أخرى ثنائية الموضوع ، و قصائد ثلاثية الموضوع .

و سنستعرض تلك الأنماط الثلاثة ، و نكتفي بدراسة الصورة الكلية في قصيدة من كلّ نمط ؛ إذ الغاية هي إبراز الصورة الكلية و كيفية تشكلها في شعر النابغة .

1. **النمط الأول** : **القصائد ذات الموضوع الواحد** ، و مجموعها إحدى عشرة (11) قصيدة ، أي بنسبة 34,37 % من مجموع قصائد الديوان . ونوجز موضوعاتها في الجدول الآتي:

	الموضوع	العدد		الموضوع	العدد
1	الهجاء	04	4	الفرس	01
2	المدح	02	5	العتاب	03
3	الحكمة	01	**المجموع**		**11**

و في هذا النمط غالبا ما تتحقق الصورة الكلية ، بتوفّر وحدة الموضوع في قصائده .

[1] – حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص 17 .

و مثاله قصيدة " ألا أبلغا ذبيان"[1] . و هي أطول القصائد ذات الموضوع الواحد ؛ إذ بلغت عشرين (20) بيتا ، أنشدها معاتبا "بني مرّة" لتحالفهم عليه و على قومه ، و اجتماع قومه عليه على الرغم من طلبه حوائجهم عند الملوك[2]. و هي تتألف من مشهدين :

المشهد الأول : **إجمال لوصف حاله مع قومه** . و قد افتتحها بما يشبه الرسالة :

– ألا أبْلغا ذبيانَ عنّي رسالةً ، فقد أصبحتْ عن منهج الحقِّ جائره

– أَجِدَّكمُ لَنْ تَزْجُروا عن ظُلامة سَفيها ؟ و لن تَرْعوا لوُدّيَ آصرَه

ثم يصور جيش سَهْم و أفناء مالك اللذين لم يكونا معاديين له ، و قد هبوا لنصرته :

– فلو شهدَتْ سَهْمٌ و أفْناءُ مالكٍ فتُعذِرني من مُرّةَ المتَناصِرَه

– لجَاءوا بجمْعٍ ، لم يرَ الناسُ مثلَه ، تَضاءَلُ منه ، بالعشيّ ، قُصائرَه

المشهد الثاني : **تفصيلٌ لحاله مع قومه** ، و في هذا المشهد يستعين بالأسطورة ، فيتمثّل قصة الحيّة و حليفها[3] ؛ ليرسم صورة متكاملة للخيانة و الغدر الذي تعرض له من أقرب المقربين :

– و إنّي لأَلْقى من ذوي الضِّغْن منهمُ ، و ما أصْبحتْ تَشْكو من الوَجْدِ ساهره

– كما لَقيَتْ ذاتُ الصَّفا من حليفِها ؛ و ما انفكّتِ الأمثالُ في الناسِ سائرَه

و يختتم المشهد بقرار الحيّة رفض الصلح مع خائن العهد ناكث اليمين :

– فقالت : يَمينُ اللهِ أفعلُ ، إنّني رأيتُكَ مسحوراً ، يمينُكَ فاجره

– أبى ليَ قبرٌ لا يزالُ مقابلي ، و ضَرْبةُ فأسٍ ، فوق رأسي ، فاقره

2 . **النمط الثاني** : **القصائد ذات الموضوعين** : و مجموعها اثنتا عشرة (12) قصيدة ، أي بنسبة 37,5 % من مجموع القصائد . و يظهر هذا النمط في أربعة أشكال[4]:

2 . 1 . **الشكل الأول** : تُفتتح فيه القصيدة بالشكوى ، ثم يأتي بعدها المدح . و قد تجسد هذا الشكل في قصيدتين[5] :

---

[1] – الديوان ، ص 129.

[2] – الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهلية ، ج1 ، ص263 .

[3] – أسطورة الحية التي تواثقت مع رجل كانت قد قتلت أخاه على أن تتركه يرعى في واديها الذي كانت قد حمته، وأن تعطيه كل يوم دينار، فواثقها على ذلك، و لما كثر ماله ، عزم على أخذ ثأر أخيه منها ، إلا أن ضربة فأسه لم تصبها في مقتل، ثم عاد ليطلب مصالحتها ، فرفضت. ينظر محمّد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص203 .

[4] – الأرقام التي بين قوسين في الأشكال تشير إلى عدد القصائد .

[5] – الديوان ، ص 43. و ص 115.

الشكوى — المدح (2)

و نمثل لهذا الشكل بقصيدة " كليني لهم "[1]. و هي قصيدة تبلغ تسعة و عشرين (29) بيتا، نظمها في مدح الغساسنة . و تتكوّن من مشهدين :

المشهد الأول : **الشاكي المهموم** : صوّر فيه حاله و هموم نفسه التي لا تنتهي ، و أحزانه التي ملأت زوايا صدره :

- كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ   وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ
- تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ   وَ لَيسَ الَّذي يَهدي النُجومَ بِآئِبِ
- وَ صَدرٍ أَراحَ اللَيلُ عازِبَ هَمِّهِ   تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ مِن كُلِّ جانِبِ

و افتتاح القصيدة بالشكوى يمثّل انزياحا عن النمط المألوف ، و قد استحسنه النقاد القدامى و أثنوا عليه ؛ إذ عدّوه من أروع الافتتاحيات[2].

و قد يبدو لنا أن لا علاقة بين الشكوى و المدح ، فقد اعتاد الشعراء على بناء هذا اللون من القصائد على النموذج المعروف (الوقوف على الأطلال ، ثم وصف الناقة ، ثم المدح). و قد تقول : لو أن هذا المطلع كان في افتتاح إحدى الاعتذاريات ، لكان أفضل . بيد أن الدافع إلى إنشاد القصيدة هو الذي أوحى إلى النابغة هذه الافتتاحية . و هو تجربة واقعيّة عاشها الشاعر . فقد رُوي عن أبي عبيدة أنه قالها حين هرب إلى الشام خوفا من وعيد النعمان بن المنذر[3].

المشهد الثاني : **الغساسنة في حربهم و في أمنهم** . و هي صورة متحرّكة كأنّها شريطٌ سينمائي نشاهده بأعيننا . و يتألّف هذا المشهد من شريحتين أساسيتين :

الشريحة 1 : صورة الغساسنة في الحرب : تُظهر الغساسنة ، و هم يغزون بجيشهم ، تصحبهم الطيور الجارحة تحلّق فوقهم ، و قد أيقنت بشبْع من جثت أعدائهم ، و ها هم في ساحة الوغى يتسابقون إلى الموت على جيادهم المدرّبة على القتال ، يبيدون أعداءهم بسيوفهم المفلولة من كثرة المعارك التي خاضوها .

---

[1] – الديوان ، ص 43 .

[2] - ينظر ابن قتيبة، الشعر و الشعر ، ص25 . و ابن رشيق، العمدة ، ص186 . و النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، ج 7 ، ص 111 .

[3] – ينظر ديوان النابغة بتمامه ، صنعة ابن السكيت ، ص230 والبطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية، ج1، ص249.

الشريحة 2 : الملوك المنعمون : تنقلنا هذه الشريحة من صورة الغساسنة في حربهم إلى مشهدهم في أمنهم ، فهم ملوك أعفّةٌ ، منعّمون :

- رِقاقُ النِّعالِ طَيِّبٌ حُجُزاتُهُم   يُحَيّوْنَ بِالرَّيحانِ يَومَ السَّباسِبِ
- تُحَيِّهِمُ بَيضُ الوَلائِدِ بَينَهُم ،   وَ أَكسِيَةُ الإِضريجِ فَوقَ المِشاجِبِ
- يَصونونَ أَجساداً قَديماً نَعيمُها   بِخالِصَةِ الأَردانِ خُضْرِ المَناكِبِ

الخاتمة : و تُختتم القصيدة بما تختم به رسالة الشكْر التي يوجّهها الضيف القافل إلى دياره إلى من استضافوه و أكرموا وفادته :

- حَبَوْتُ بِها غَسّانَ إِذ كُنتُ لاحِقاً   بِقَومي ، وَإِذ أَعيَت عَلَيَّ مَذاهِبِي

و بذلك يكون النابغة قد أحكم إقفال قصيدته ؛ فقد نبه النقاد إلى ضرورة اعتناء الشاعر بمقطع القصيدة اعتناءه بمطلعها ؛ ذلك أنّ المقطَعَ خاتمةُ الكلام و مُنتهاه ، و هو آخرُ ما يبقى في النفس ، فينبغي أن يكون مونِقا [1] .

2 . 2 . **الشكل الثاني** : و تفتتح فيه القصيدة بالتحذير ، ثم يأتي بعده المدح .
و قد جسده في قصيدتين[2] :



2 . 3 . **الشكل الثالث** : تفتتح فيه القصيدة بوصف مشاهد الترحال ، و يوصل بالغزل .



و يظهر هذا الشكل في قصيدة واحدة ، و هي "أمن آل مية" [3]. فقد افتتحت القصيدة بوصف الرّحيل ، إلا أن الرحيل هنا هو رحيل الشاعر و ليس رحيل المحبوبة ، كما ألف الشعراء :

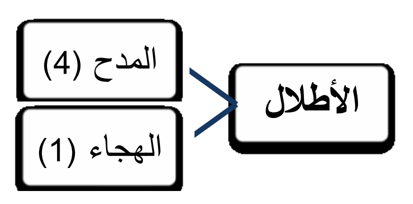
- أمن آلِ ميّة رائحٌ أو مُغْتَدٍ   عَجْلانَ ذا زادٍ ، و غيرَ مزوَّد

ثم يشرع الشاعر في الغزل ابتداءً من البيت السادس حتى نهاية القصيدة ، فيرسم لوحةً متكاملة للجمال الأنثوي المثالي المنشود متمثلا في " المتجرّدة " .

2 . 4 . **الشكل الرابع** : تُفتتح فيه القصيدة بالوقوف على الأطلال. و يظهر في صورتين:

---

[1] - أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص 403.
[2]- ينظر الديوان ، ص 120 و ص127 .
[3]- الديوان ، ص 93 .



الصورة الأولى : تفتتح فيها القصيدة بالوقوف على الأطلال و توصل بالمدح أو الهجاء . و قد تجسدت هذه الصورة في خمس(5) قصائد [1] . أربع منها مدحية و واحدة هجائية .

و نمثّل لهذا الشكل بقصيدة "عفا ذو حَسًى" [2] التي أنشدها في مدح النعمان بن المنذر و الاعتذار إليه و هجاء بني قريع . و هي تبلغ خمسة و ثلاثين (35) بيتا .

و تتشكّل الصورة الكلية في هذه الاعتذارية من أربعة مشاهد و خاتمة :

المشهد الأول : **البكاء على الطلل الخالي من المحبوبة** : يصور النابغة "ذو حسى"، و قد خلا من محبوبته "فرْتنى" ، فتغيّرت معالم الدار لطول الزمان الذي مرّ عليها ، و ما فعلته الرياح بها ، فقد جعلتها كالحصير المنمّق يطوف به البائع في السوق ، فيبكي الشاعر صبابةً على ما حلّ بدار محبوبته ، ثم لا يلبث أن يزجر نفسه لأن البكاء لا يليق بمثله ، و قد اشتعل رأسه شيبا :

- عفا ذو حسًى من فرْتَنى ، فالفوارع فجَنْبا أريكٍ ، فالتِّلاعُ الدّوافع
- فمُجتَمَعُ الأشْراجِ غيَّرَ رَسْمَها مصائفُ مرّتْ ، بعْدَنا ، و مرابع
- توهّمتُ آياتٍ لها ، فعَرَفتُها لِستّةِ أعوامٍ ، و ذا العامُ سابعُ
- رمادٌ ككُحْلِ العين لأْياً أُبينُه ، و نُؤْيٌ كجَذْمِ الحوضِ أثْلمُ خاشِعُ
- كأنّ مجرَّ الرّامِساتِ ذُيولَها ، عليه ، حصيرٌ ، نمّقتْه الصّوانعُ
- على ظهْرِ مَبْناةٍ جديدٍ سيورُها ، يطوفُ بها ، وسْطَ اللّطيمةِ ، بائع
- فكَفْكَفْتُ منّي عَبْرَةً ، فرَدَدْتُها على النّحْرِ ، منها مُستَهِلٌّ و دامِع

و يتخلص الشاعر من المشهد الأول إلى المشهد الثاني بأبيات عُدّت من أروع ما تخلّص به شاعرٌ قديم من موضوع إلى الذي يليه [3]:

- على حينَ عاتَبْتُ المشيبَ على الصِّبى ، و قلتُ : ألَمّا أصْحُ و الشيبُ وازِع؟ - و قَدْ حال هَمٌّ دون ذلك داخِلٌ مكانَ الشَّغافِ ، تَبْتَغيه الأصابع

---

[1] - الديوان ، " أهاجك من سعداك " ، ص 89. و " طال الثواء " ، ص 103 . و "أرى البنانة أقوت " ، ص 140 . و "عفا ذو حسى" ، ص 161 . و " أهاجك من أسماء "، ص195 .

[2]- الديوان ، ص 161.

[3] - ينظر ابن رشيق ، العمدة ، ص117 . و ص 199 – 200 .

لقد ذرف الشاعر الدموع غزيرةً لما تذكّر "فرتنى" ، فعاتب مشيبه على فِعْل الصّبى الذي لا يليق بسنّه . و قد أمسك عن الاسترسال في وصف أطلال "فرتنى" و البكاء عليها ؛ لأن همّاً بداخله حال دون ذلك ، و ما ذلك الهمّ إلا وعيد النعمان .

المشهد الثاني : **الملدوغ المسهّد** : و فيه يصوّر ما أصابه من وعيد النّعمان ، فهو متألّمٌ مُسهّدٌ كالذي لدغته حيّةٌ رقطاءُ قاتلٌ سمُّها أعجز الرّقاة ، فهو يبيت مسهّدا طوال الليل ، و قد عُلّقت حليّ النساء في يديه ؛ لئلا ينام فيتمكّن السمُّ منه ، و في ذلك « إشارة إلى اعتقاد موغل في القدم مؤدّاه أن صليل الأجراس و الحليّ يطرد الجن و الأرواح الشريرة التي اتّحدت مع الحيّات و أخذت شكلها »[1]:

- فبِتُّ كأنّي ساورَتْني ضئيلةٌ   من الرُّقْشِ في أنْيابِها السُّمُّ ناقع
- يُسَهَّد من ليلِ التَّمامِ سليمُها ،   لِحَلْيِ النِّساءِ ، في يديه ، قعاقِع
- تَناذَرها الرّاقون من سوءِ سَمْعها،   تُطلِّقُه طورا ، و طورا تُرَاجِع
- أتاني أبيت اللعن أنّك لُمْتَني ،   و تلك التي تَسْتكُّ منها المسامع

المشهد الثالث : **المتّهم المدافع عن نفسه** : و فيه يظهر الشاعر مُنبريا للدّفاع عن نفسه لتبرئتها مما ألصق بها من تهم . و يتشكّل هذا المشهد من شريحتين :

الشريحة **1** : صورة بني قريع بن عوف الذين وشوا به إلى النعمان ، حيث صورهم في شكل قِرَدة تبحث عمن تُشَاتم :

- لَعمري ، و ما عمري عليّ بهيِّن،   لَقَدْ نَطَقَتْ بُطْلاً عليَّ الأقارِع
- أقارِعُ عوفٍ ، لا أُحاوِلُ غيرها ،   وُجوهُ قرودٍ تَبْتَغي من تُجادِع

الشريحة **2** : صورة إبل الحجيج التي أقسم بها على براءته ، و هو يصورها تحثّ السير حتى أنهكها التّعب ، و هي تحمل حَجيجا شُعْثا غُبرا جاءوا من كلّ مكان لأداء مناسكهم :

- حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ ريبَةً   وهل يأثمن ذو أُمّة وهو طائع؟
- بمصْطَحِباتٍ من لَصَافٍ وثَبْرَة   يَزُرْنَ إلالاً سيرُهُنَّ التدافع
- سَماما تُباري الرّيحَ خُوصًا عيونُها   لَهُنّ رَذايا بالطَّريقِ وَدائع
- عليهن شُعْثٌ عامدون لحَجّهم   فهنَّ كأطْرافِ الحنِيّ خَواضِع

---

[1]- محمّد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، ص228 .

– لكلفتني ذنب امرئ و تَرَكْتَه كذي العُرِّ يُكْوى غيرُه وهو راتع

– إلى خَيْرِ دينٍ نُسْكُه قدْ علمْتَه و ميزانُه في سُورَةِ المَجْدِ ماتِع [1]

المشهد الرابع : **الملك المهيب** : يصوّر فيه هيبة النعمان و سطوته . فهو ليلٌ يستحيل الفرار منه ، فهو سيدركه ، و إن ظنّ أن أرض الله واسعة ، فقد ضاقت عليه الأرض بما رحبت ، فكأنما هو في بئر عميقة يمدّ يديه إلى الملك لينتشله منها :

– فَإِنّكَ كَاللّيلِ الذِي هُوَ مُدْرِكِي و إِنْ خِلْتُ أنَّ المُنْتَأى عَنْكَ واسِع

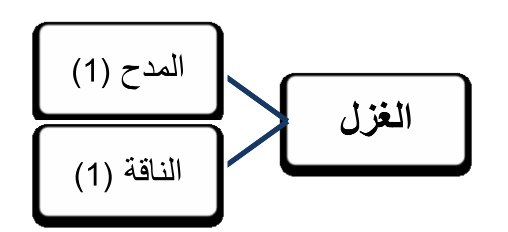
– خَطاطيفُ حُجْنٌ في حبالٍ متينةٍ تَمُدُّ بها أَيْدٍ إليك نَوَازِع

الخاتمة : و تُختتم تلك المشاهد بطلب العدل و الوفاء ، و صورة فيها الدعاء للنعمان بدوام العزّ :

– أبى اللهُ إلا عَدلَهُ وَوَفاءَه فلا النُّكْرُ معروفٌ ولا العُرفُ ضائع

– وتُسْقَى إذا ما شئْتَ غيرَ مصرّد بزوراءَ في حافاتِها المسْكُ كانع

الصورة الثانية : تفتتح فيها القصيدة بالغزل ، و تختتم بالمدح أو وصف الناقة ، و قد وردت قصيدة واحدة في كل منهما . و يمكن تمثيل هذا الشكل في الآتي [2]:



3 . **النمط الثالث** : **القصائد ذات الموضوعات الثلاثة** : و عددها تسع (9) قصائد ، و هي تمثل نسبة 28,12 % من قصائد الديوان . و يظهر هذا النمط في شكلين :

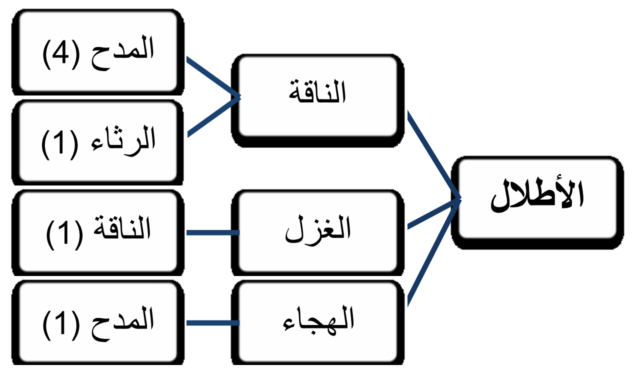
3 . 1. **الشكل الأول** : تُفتتح فيه القصيدة بالوقوف على الأطلال [3] ، و هو الأكثر شيوعا:

---

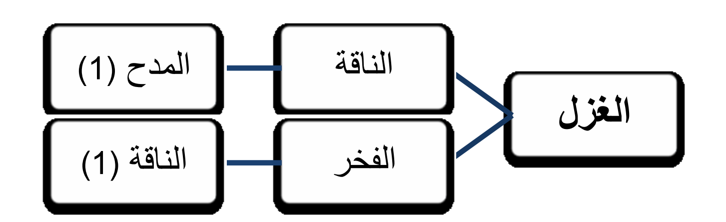
[1]– يبدو أن موضع هذا البيت بعد البيت الرابع و العشرين : " عليهن شعثا ..." ، و هو غير موجود في رواية عاصم البطليوسي ، و لا الأعلم الشنتمري .

[2]– الديوان ، "ودع أمامة و التوديع تعذير " ، ص136 . و " أتاركة تدللها قطام " ، ص235 .

[3]– الديوان، " أمن ظلامة "، ص202. و "أصاح ترى برقا"، ص100. و " أرسما جديدا من سعاد "، ص58. و "يا دار مية"، ص 76. و "دعاك الهوى "، ص184 . و " عوجو فحيوا لنعم "، ص145. و " غشيت منازلا بعريتنات "، ص250 .



3 . 2 . **الشكل الثاني** : تُفتتح فيه القصيدة بالغزل ، و تثنى بوصف الناقة وتختم بالمدح ، أو تثنى بالفخر و تختم بوصف الناقة . و قد تجسد كل منهما في قصيدة واحدة[1]:



و نمثل لهذا النمط من الشكل الأول بقصيدة " يا دار مية " التي نظمها النابغة في مدح النعمان بن المنذر و الاعتذار إليه . و هي أطول قصائده ، و قد عدّها كثيرٌ من القدامى من المعلقات . و تتألّف الصورة الكلية في هذه القصيدة من أربعة مشاهد :

المشهد الأول : **مشهد الطلل (الفناء و الموت)** : يفتتح الشاعر القصيدة بمناجاة دار "ميّة" التي خلت من أهلها منذ زمن طويل ، و ها هو يقف على ما بقي من آثارها يسائلُها عن أهلها الذين ارتحلوا، و أنّى لها أن تُجيب ، و قد فارقتها المرأة رمز الخصوبة و النماء [2] ؟ « فيختار الرحلة باتجاه البديل بعدما أيقن من عدم جدوى البقاء ، و البكاء ، و المساءلة في غياب ذلك الجواب الشافي و المتعة البائدة ، و ذلك بنموذج خارق ، و هو هذه (العيرانة) التي ستُبلغه عالم الخلاص»[3].

المشهد الثاني: **الرحلة و الصراع من أجل البقاء**: إذا كانت الدار لم تُجب ، فلمَ البقاء ؟

– فعدّ عمّا ترى ؛ إذ لا ارتجاعَ له و انمِ القُتودَ على عَيْرانة أُجُد

و يمتطي الشاعر ناقته القويّة المتعوّدة على احتمال الصعاب ، ليخوض بها الصراع من أجل البقاء :

1– الديوان ، " نأت بسعاد " ، ص 262 . و " بانت سعاد " ، ص 215 .

2 – ينظر عمر بن عبد العزيز السيف ، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية (الأسطورة و الرمز) ، ص 116 . و محمد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، ص257 .

3 – حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص 83 .

– مقذوفةٍ بدخيس النَّحض ، بازلُها له صريفٌ ، صريفَ القعْوِ بالمسَد

و توظيف الناقة هنا يتجاوز دور «(الوسيط) الذي يسمح للذات بالخروج من دائرة الظلام نحو دائرة النور»[1]. فهو يتجاوز المعطى الحقيقي المشاهَد إلى المنجَز تخييلا تكتسي فيه الناقة طبعا رمزيا حتى كأنّها ذات الشاعر قد حلّت فيها ، فشكّلتا ذاتا واحدة يصعب الفصل بينهما[2]. فالناقة إذاً « لم تكن في نظره مجرّد حيوان يقطع به المفاوزَ و يطرد به الهموم النازلة ، و إنّما هي رمزٌ لحياته و جزءٌ من كيانه »[3]. و ما من شكّ في أن « هذه الصورة التي يرسمها النابغة لناقته هي نفس الصورة التي يرسمها العربي البدوي لنفسه ، فالعربي في مجابهته للطبيعة لا بدّ أن يُناضل ، و لا بدّ أن يُحارب و لا بدّ أن ينتصر . و ما صورة الناقة في الشعر القديم إلا رمزٌ لهذا المعنى من النضال من أجل الحياة »[4] .

و لا تلبث تلك الناقة حتى تتحوّل إلى ثور وحشي :

–كأنّ رحْلي ، و قد زال النّهارُ بنا ، يومَ الجَليلِ ، على مُسْتَأْنِسٍ وَحَد

– من وحْشِ وجْرةَ ، موشيّ أكارعُه ، طاوي المصيرِ ، كسَيْفِ الصّيقل الفرَد

و من خلال رمز الثور تجتمع للشاعر قوتان إلهيتان : قوته ، و قوة الناقة المعبودة ، فالصراع هنا ليس ضدّ الصياد و كلابه و حسب ، بل ضد الدهر[5].

و يخوض الثور (الشاعر) صراعا داميا من أجل البقاء ضدّ عوامل الطبيعة ، و ضدّ كلاب الصيد في الوقت نفسه ، فقد أمطرته سحابة و سفعته رياح الشّمال بالبَرد :

– سرَتْ عليه من الجوزاء ساريةٌ تُزجي الشّمالُ عليه جامدَ البَرَد

و لم تقف القوى المعارضة عند حدّ عوامل الطبيعة ، إذ يظهر الصياد يطلبه بكلابه ، فيضطر لمصارعتها . فأما الكلب " ضمران " ، فقد أنفذ فيه قرنه ، فأرداه صريعا :

– شكّ الفريصةَ بالمدْرى ، فأنْفَذَها ، شَكَّ المبيطِرِ ، إذ يَشْفي من العضَد

–كأنّه ، خارِجا من جنْبِ صفْحته ، سفّودُ شَرْبٍ نَسوهُ عند مُفتَأد

---

[1] – حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص 86 .

[2] – ينظر نفسه ، ص 89 .

[3] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 65 .

[4] – محمّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، ص232 .

[5] – علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص132 .

- فظلّ يعجِمُ أعلى الرّوْق ، مُنقبضا، في حالكِ اللّون صَدْقٍ غيرِ ذي أوَد

و أما رفيقه " واشق " ، فقد راعه ما رأى من حال صاحبه فأحرز نفسه بالفرار :

- لما رأى واشِقٌ إقْعاصَ صاحبه ، و لا سبيلَ إلى عقلٍ ، و لا قَوَد

- قالت له النّفسُ: إنّي لا أرى طمَعا و إنّ مولاك لم يَسْلَم و لم يصِد

و هكذا ينتصر الثور (الشاعر) على عوامل الطبيعة و على الأعداء ليصل إلى برّ النجاة .

المشهد الثالث : **الملك العظيم واهب العطايا** : بعد رحلة الصراع و انتصار الشاعر على أعدائه (طبيعة / شخوص) ، يصل إلى ممدوحه الذي يمثّل النجاة و برّ الأمان . و يتشكّل هذا المشهد من شريحتين :

الشريحة**1** : الملك العظيم المقدّس : تبرز لنا هذه الشريحة "النعمان" في عظمة ملكه ، فترفعه إلى مقام (سليمان عليه السلام) الذي أتاه الله ملكا لم يؤته أحدا غيره ؛ إذ سخّر له الجن يأتمرون بأمره ، و الريح التي تجري بأمره حيث يشاء ، و علّمه منطق الطير و الحيوان ... و بذلك يكون قد أضفى على النعمان أسمى صور العظمة و القداسة :

- و لا أَرى فاعِلا ، في النّاسِ ، يُشْبِهُه و لا أُحَاشي من الأَقْوام من أحَد

- إلاّ سليمانَ ، إذ قال الإله له : قُم في البريّة ، فاحدُدْها عن الفنَد

- و خيّس الجنَّ ، إنّي قد أَذِنْتُ لَهُم يَبنون تَدمُرَ بالصُّفاحِ و العَمَد

و لما أحسّ الشاعر بأنه قد استمال قلب الملك ، و قد رفعه إلى مصاف الأنبياء ، خلص إلى طلب المكافأة التي لا بدّ أن تكون في مستوى تلك العظمة .

الشريحة **2** : عطايا النعمان : تصوّر هذه الشريحة هبات النعمان التي يعطيها برضا نفس دون إبطاء من خيول نجيبة بتوابعها ، و نوق مذلّلة برحالها ، و جوار نواعم رافلات في ذيولهنّ :

- أعطى لفارهةٍ ، حُلوٍ توابعُها ، من المواهبِ لا تُعطى على نكَد

- الواهبُ المائةَ الأبْكارَ زيّنها سَعْدانُ تُوضِحَ في أوبارها اللِّبَد

- و الرّاكضاتِ ذيولَ الرَّيْطِ ، فانَقَها بَرْدُ الهواجرِ كالغزلان بالجَرَد

- و الخيلَ تَمْزَعُ غَرْبا في أعنّتها كالطير تنجو من الشؤبوبِ ذي البَرَد

- و الأُدْمَ قد خُيّسَتْ ، فُتْلاً مرافقُها مشدودةً برِحال الحيرةِ الجُدُد

و لكن كيف يطمع الشاعر في تلك العطايا ، و هو متّهمٌ مغضوب عليه مهدرٌ دمه ؟ فعليه إذن أن يجتهد في تبرئة نفسه .

المشهد الرابع : **المتهم المدافع عن نفسه** : يحرص النابغة في هذا المشهد الذي يتشكّل من ثلاث شرائح على إظهار براءته :

الشريحة 1: صورة زرقاء اليمامة : حيث يلوذ النابغة بالأسطورة ، فيستدعي قصة زرقاء اليمامة ؛ و يوظّفها بوصفها وسيلة إقناع في دعوته الملك إلى الحكمة و الإصابة في حُكْمِه عليه ، كما أصابت تلك الفتاة في حسابها ذلك السرب من الحمام . و هو لا يدعوه إلى الإصابة في الحكم ببراءته فقط ، بل إلى السرعة في إصدار ذلك الحكم ، كما أسرعت زرقاء اليمامة في حساب سرب الحمام ، فهو لا يتحمّل غضبه الذي يصوّره في صورة الفرات الهائجة أمواجه.

الشريحة 2 : صورة الحج : يستعين الشاعر بصورة مقدّسة يظهر فيها الطواف حول الكعبة ، و الدماء المراقة على الأنصاب ، و الطيور الآمنة في الحرم . و هو يتّخذها وسيلة لإقناع الملك ببراءته مما أُلصق به من تُهم :

- فلا لعَمرُ الذي مسّحتُ كعبتَه و ما هُريق على الأنْصابِ مِنْ جَسَدِ
- و المؤمنِ العائذاتِ الطّيرَ ، تمسحُها رُكبانُ مكّةَ بين الغيْل و السَّعَد
- ما قلتُ من سيّءٍ ممّا أُتيتَ به ، إذاً فلا رفعتْ سوطي إليَّ يدي

الشريحة 3 : صورة الفرات المهيب : صوّرت النعمان في حالة غضبه ، و حالة رضاه ، فهو إن سخط كالفرات إذا هاجت أمواجه ، يأتي على الأخضر و اليابس... يهابه الملاح الماهر ، فيظّل متمسّكا بشراع سفينته من خيفته ، أما إن رضي ، فهو يفوق الفرات سخاء :

- فما الفُراتُ ، إذا جاشَتْ غَواربُه ، تَرمي أواذيُّه العِبْرَيْنِ بالزّبَد
- يُمِدُّه كلُّ وادٍ مُتْرَعٍ لَجبٍ فيه رِكامٌ من اليَنْبوت و الخَضَد
- يظلُّ ، من خَوْفه ، الملاّحُ مُعتصِما بالخيزرانة ، بَعْدَ الأيْنِ و النَّجَد
- يوماً بأجودَ منه سيْبَ نافلةٍ ، و لا يحولُ عطاءُ اليومِ دون غَد

الخاتمة : و يختم النابغة تلك اللوحات بما يريد أن يتركه في نفس الملك ، فقد اجتهد في الثناء الذي لم يقصد به عطاءً – كما يزعم – بل إنه يرجو به رضا الملك و قربه ، فإن لم يقبله فإنّ الحزن سيبقى ملازمه :

- هذا الثّناءُ ، فإن تسْمَعْ به حسَنًا فلم أُعرّض ، أبيتَ اللّعن ، بالصَّفَد
- ها إنّ ذي عِذْرةٌ إلاّ تكنْ نَفعَتْ فإنَّ صاحِبَها مُشارِكُ النَّكَد

و من خلال هذا التحليل يبدو لنا أن الصورة الكلية قد تحقّقت في هذه القصيدة . فهي مكونة من مجموعة من الصور الجزئية . و هذه الصور الكثيرة إذا قُرئت مجزّأة لا يُحسّ فيها أيُّ نوع من الصنعة الشعرية ، أمّا إذا نظرنا إليها على أنها تكوِّن في مجموعها صورة كاملة ، عرفنا أن الشاعر قد أخذ نفسه بنوع من المهارة [1].

و لعلّه – من خلال ما قدمنا في هذا المطلب – يحق لنا ألا نسلّم بأن القصيدة الجاهلية تفتقر إلى مخطط ، و أنها فسيفساء من الموضوعات لا رابط بينها ، أو أنها خطوط متوازية لا تلتقي أبدا كما تصوّر "نزار قباني" [2] . و يحق لنا ألا نقتنع بتعليل "إليا الحاوي" الذي يرُدّ غياب الهندسة الفنيّة للقصيدة الجاهلية إلى كون الجاهليين لم يعرفوا الهندسة و لم يتمرّسوا فيها[3].

كما أن الانتقال من مشهد إلى آخر يتجاوز تفسير ابن قتيبة في كون أن الشاعر الجاهلي ابتدأ بذكر الأطلال ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها ، و أن اتباعه بالنسيب لاستمالة الأسماع ... [4]. و لا يمكننا بحال من الأحوال القبول بعَزْوِ الا نتقال من الغزل إلى وصف الناقة إلى كراهية الشاعر القديم للاسترسال في الحنين و البكاء على الحبيبة[5].

إننا حينما ننظر إلى القصيدة بعين الخيال لا بعين الحقيقة نجد أنفسنا « أمام لوحات تصويرية جديدة ، و نوع آخر من الصور التي تكتسب مدلولها من الخيال المبدع بعد أن يخلع عليها الشاعر عنصرا عاطفيا و إحساسا ذاتيا يجعلها بمثابة خليّة حيّة تعيش في كيان عضويّ واحد »[6] . فمشهد الطلل يتجاوز مجرّد التمسّك بتقليد ثابت عند الجاهليين ، كما رآه بعض الدارسين [7]. و هو ليس مجرّد مجرّد « وقفة تأملية مستغرقة في الماضي الذي ضاع ، يحلو معها استحضار الذكريات ...»[8].

إن الشاعر لما يقف على الطلل ، فهو يشخصره وكأنه يشخص الماضي من خلاله ، و هو في تشخيصه للماضي إنما يعبر عن حقيقة مشاعره تجاه ذلك الماضي ، فهو يعبر فيه أولاً عن نفسه

[1] - مُحَمَّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، ص207 .

[2] – ينظر نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، ص 30 و ما بعدها .

[3] – إليا الحاوي ، النابغة (سياسته و فنه و نفسيته) ، ص62 .

[4] – ينظر ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص 31 .

[5] – ينظر مُحَمَّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، ص247.

[6] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 80 .

[7] – ينظر مثلا إليا الحاوي ، النابغة (سياسته و فنه و نفسيته) ، ص46 . و شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص 294 .

[8] – مُحَمَّد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص46 .

القلقة من ظاهرة (الزوال). و ظاهرة الزوال هذه تأخذ شكلين: الشكل الاجتماعي المتمثل في الحياة القلقة في الصحراء التي تعتمد على التنقل المستمر وراء الماء و الكلأ. و ظاهرة الزوال الكونية المتمثلة في الموت. فهو في وقفته تلك على الأطلال يستجلي موقفه من المجهول الذي يتربص بالبشرية [1]. و بذلك يغدو «الطلل عند الجاهلي قطعة من حياته التي لا تهرم ... فكأن البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة نفسها، فهو يمثّل نقطة الانطلاق في تفكير الشاعر الجاهلي»[2].

أما عن **انتقال الشاعر من مشهد الطلل إلى مشهد الصراع** ، فهو ليس دائما انتقالا مفاجئا مبتورا[3]. و قد حاول الدكتور محمّد زكي العشماوي تعليل ذلك الانتقال بقوله:« و قد يُعزى بعض هذا الانتقال المفاجئ المبتور من الغزل إلى وصف الناقة إلى كراهية الشاعر القديم للاسترسال في الحنين و البكاء على الحبيبة»[4]. و قد بنى ذلك التعليل على أن شكل القصيدة الجاهلية يخضع للبيئة العربية الجاهلية: الجغرافية و الاجتماعية و الاقتصادية[5]. يقول:« هذا اللون من الطبيعة كان يُحتّم على على العربي أن يستعين بالرّحلة أو النّقلة أو الهجرة سعيا وراء الماء و الظلّ وموطن الاستقرار. من أجل هذا نشأت أهميّة الحيوان بالقياس إلى قاطني الصحراء. و كان الجمل أهم الحيوانات التي يستعين بها العربي ...»[6] .

و على الرغم من أهمية هذا التفسير إلا أنه يبدو تفسيرا منطقيّا لظاهرة فنّية . و قد أدرك الدكتور العشماوي أن تشبيه الناقة بالثور رمزٌ للصراع من أجل البقاء ، إلا أنه أغفل العلاقة الوطيدة بين الانتقال من وصف الديار إلى وصف الناقة ، مع أنه قال : « و من يقرأ هذه الأبيات السابقة للنابغة سوف يجد نفسه أمام صورة رائعة من صور الصّراع من أجل الحياة ... من أجل هذا جاءت صفات هذا الثور على نحو يتلاءم مع طبيعة الصراع بين الإنسان و الطبيعة ...»[7] .

---

[1] – عمر محمّد الطالب ، عزف على وتر النص الشعري – دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 15 .

[2] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 56 .

[3] – قد يكون الانتقال مفاجئا، ولكن لا يمكن تعميم هذا الحكم على كل قصيدة جاهلية. ينظر ما سيأتي في آخر هذا المطلب.

[4] – محمّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، ص247.

[5] – نفسه ، ص 217 و ما بعدها .

[6] – نفسه ، ص 219 .

[7] – محمّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، ص231 .

كما يبدو لنا جليا من خلال الصورة الكلية في قصيدة "يا دار ميّة" أن وصف الناقة يتجاوز اتّخاذ هذا الحيوان مجرد وسيلة للرحلة من أجل تسلية الهموم . أو كون الرحلة مجرد تجربة صادقة من خلال تلك الدواب التي كانوا يركبونها في رحلاتهم نحو الممدوح لكثرتها و صبرها على التعب.
أو لعادتهم في الاستعانة بها لبعث الممدوح على المكافأة [1]. وقد بيّنا في تحليلنا المشهد الثاني أن توظيفها كان فنيّا تكتسي فيه الناقة طبعا رمزيا ؛ إذ تتّحِد ذات الشاعر و الناقة ثم تذوبان في ذات الثور ، هذا الثور الذي يقوم مقام الشاعر في الأطلال . ففكرة الصراع قائمة في الموقفين ، و لكنها تتعرّى في الرحلة بعد أن كانت محجّبة في الوقوف على الأطلال[2].

أما عن **الاستطراد في وصف الثور** ، فقد فسّر كثيرٌ من الدارسين تشبيه الشاعر الجاهلي الناقة بالثور الوحشي على أساس أنها تشبهه في القوة و السرعة ، و أن الشاعر يستطرد في وصف الثور و ينسى الناقة . و أنه يفعل ذلك لأخذ قسط من الراحة ، يُظهر فيه معرفته بالإبل ، فيتفنّن في التصوير و تجويد النغم لإمتاع السامعين [3]. و لا شك في أن هذا التفسير يُفرغ هذا الشعر من طاقته الرمزية و الإيحائية ؛ فهذا المشهد « يُظهر مدى الترابط الفني ، إنْ في البناء أو الدلالة الرمزية ، بين الناقة التي هي جزء من هذه الأجزاء : (ذوات إنسانية ، و حيوانية ، و طبيعية) ، ترسم مجتمعةً في تفاعل حيٍّ لوحةَ الصّراع بين قوى الموت ، و قوى الحياة »[4] .

و يذهب "محمود الجادر" إلى أن الشاعر الجاهلي كان على وعي بما ينجزه من خلال هذه القصص ؛ لذلك كان يؤكد على خاصية الصراع و قضايا النجاة و السقوط في شرك الموت من خلال رموز تُشرك الإنسان و الحيوان معا [5].

و قد كان الجاحظ (255 هـ) أول من تنبّه لرمزية الصراع في قصة الثور ؛ إذ يقول : « و من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة ، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش. و إذا كان الشعر مديحا ، و قال كأنّ ناقتي بقرة من صفتها كذا ، أن تكون الكلاب هي المقتولة ، ليس

---

[1] – سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة و الربط في الشعر الجاهلي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، (د ط) ،1986 ، ص437.
[2] – وهب رومية ، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص227 .
[3] – ينظر سعيد الأيوبي ، عناصر الوحدة و الربط في الشعر الجاهلي ، ص209 .
[4] – حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص 81 .
[5] – حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص110 ، نقلا عن محمود الجادر ، (عناصر الوحدة الثقافية في الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام) ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، مج33 ، ج 2 – 3 ، أبريل 1982 .

على أنّ ذلك حكايةٌ عن قصة بعينها ، و لكنّ الثيران ربما جرحت الكلاب و ربّما قتلتها ، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابةَ ، و الكلاب هي السالمةَ و الظّافرة ، و صاحبها غانم»[1].

و قد أكّد "علي البطل"على شكلين من الإنجازات في ما يتعلّق بقصة الثور: الأول : الصراع من أجل الحياة من خلال رمز الثور في حالة الانتصار، حيث تجتمع له قوتان إلهيتان: قوته، و قوة الناقة المعبودة، إضافة إلى قوى أخرى مساعدة كشجرة "الأرطى" التي تحميه. أما الثاني ، فتمثله حالة الرثاء حيث يهلك الثور، فالصراع هنا ليس ضدّ الصياد و كلابه و حسب، بل ضد الدهر[2].

و نسجل غياب الشكل الثاني في شعر النابغة . فالشاعر ينتصر دائما في صراعه ضدّ الطبيعة ، و ضدّ أعدائه من البشر ، سواءٌ أوظِّف في الصراع حيوانٌ قويٌّ كالثور أو الحمار الوحشيّ ، أم طائرٌ ضعيفٌ كالقطاة .

و مع كلّ ذلك لا يمكن الادّعاء بحال بأن شعر النابغة كلّه تتوفّر فيه الصورة الكلية حتى بعد فكّ الرموز . فنحن نجد الانتقال المفاجئ في كثير من القصائد من مشهد إلى آخر دون أن نقف على مبرّر مقنع لذلك . فمثلا في قصيدة " أهاجك من سعداك "[3] نجده ينتقل من الوقوف على الأطلال إلى المدح دون تمهيد أو ربط :

- عهِدتُ بها سُعْدى ، و سُعدى غريرةٌ عَروبٌ ، تَهادى في جَوارٍ خَرائِد
- لَعَمري لَنعْمَ الحَيُّ صبَّحَ سِرْبَنا و أبْياتَنا ، يوما ، بذاتِ المراوِد

وفي قصيدة "عوجو فحيوا لنعم"[4]، ينقلنا فجأة من الغزل إلى وصف الناقة و مشهد الصراع[5]:

- إذا تَغَنّى الحمامُ الوُرْقُ هيّجني و لوْ تَعزّيْتُ عنها أمَّ عمّارِ
- و مهمهٍ نازحٍ ، تَعوي الذّئاب به نائي المياهِ عن الرّوّاد ، مِقْفار
- جاوزْتُه بعَلَنْداةٍ مُناقِلةٍ وعرَ الطّريق على الحِزّان مضمار

---

[1] - الجاحظ ، الحيوان ، تحق ، عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ط3 ، 1969 ،ج 2 ، ص 20 .

[2] - علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، ص132 - 133 .

[3] - الديوان ، ص90 .

[4] - الديوان ، ص 149 .

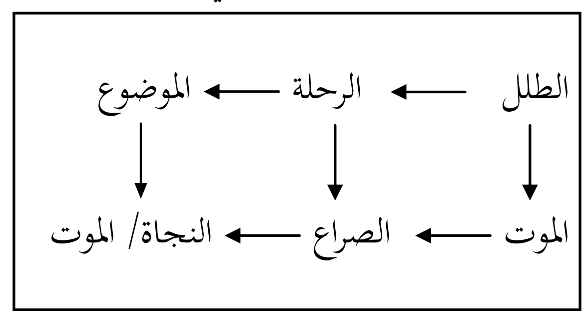
[5] - و ينظر كذلك قصيدة " أصاح ترى برقا" البيتان الرابع و الخامس ، ص 100 . و قصيدة "طال الثواء " البيتان السابع و الثامن ، ص 103 . و قصيدة " أهاجك من أسماء " البيتان السابع و الثامن ، ص196 .

و يمكننا بعد فكّ الرموز (الطلل و المرأة ، و الرحلة و الصراع) أن نتبيّن الصورة الكليّة في كثير من قصائد النابغة ، منها قصائد ذات موضوع واحد ، و أخرى ثنائية الموضوع ، و قصائد ثلاثية الموضوع .

و أخيرا يمكننا القول بأن القصيدة النموذجية الجاهلية تبنى وفق نموذج أساسه " الصراع من أجل البقاء "، فهي تشبه إلى حدّ كبير بناء مشروع سردي .

و قد بالغ بعض الدارسين في نظرتهم إلى الصراع ؛ إذ جعلوه أساساً لكلّ إبداع شعري جاهلي . يقول مُحَمَّد زكي العشماوي : « و مهما تنقّلت في الشعر الجاهلي من الغزل إلى الوصف إلى الحرب إلى الفخر إلى تصوير المثُل الأخلاقية إلى الموت ، فستجد دائما صورة واحدة تواجهك هي صورة الصراع بين الحياة و الموت »[1] .

و يمكننا تمثيل بنية القصيدة النموذجية في الشعر الجاهلي في الشكل الآتي :



و هذا النموذج مرتبط بإنجاز القصيدة ، لا بالمقطوعات و النّتف التي تميلها ظروف و مواقف طارئة . إلا أنّ ذلك لا يعني أن الشاعر يلتزم بذلك القالب فلا يحيد عنه قيد أنملة ، بل إنه يتصرّف فيه و يبدع في إطاره ، وفقا للتجربة التي يريد أن يعبّر عنها .

و يظهر ذلك التصرف و الإبداع في شعر النابغة في النقاط الآتية :

1- التنويع في رسم صورة الطلل .

2- إطالة الوقفة على الطلل ، أو إيجازها .

3- إطالة النسيب بعد الطلل ، أو إيجازه أو التخلي عنه .

4- وصف الظعينة أو عدم وصفها ، و الاكتفاء بالإشارة إلى رحيلها عن تلك الديار .

---

[1] - مُحَمَّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، ص236 .

5-التنويع في رسم مشهد الصراع، فقد يشبه الناقة بحيوان قويّ (ثور وحشي[1] /بقرة وحشية[2] / حمار وحشي[3] / أتان إنسية[4] / جمل فحل[5]) . و قد يشبّه الفرس بحيوان ضعيف كطائر القطاة [6].

6- التنويع في صورة الأعداء (المعارضين) ، فهم إما شخوص (صياد) ، و حيوانات (كلاب الصيد / النسر / الحمر الوحشية) ، أو عوامل الطبيعة (الأمطار و الرياح و البرَد).

7- الإطالة في تصوير مشهد الصراع ، أو إيجازه .

8- التخلي عن مشهد الصراع و الاكتفاء بوصف الناقة ، و هنا قد لا يشبّهها بحيوان آخر و يوظّفها بوصفها أداةً للتسلية .

9- أما الموضوع بعد الصراع ، فقد يكون مدحا – و هو الغالب – و قد يكون رثاء [7]، و قد يتوقف عند مشهد الصراع و هنا يكون الصراع من أجل البقاء مقصودا لذاته[8].

---

[1] – الديوان ، ص 76 ، ص 136 . ص 145 ، ص 215 .

[2] – الديوان ، ص 215 .

[3] – الديوان ، ص 184 .

[4] – الديوان ، ص 246 .

[5] – الديوان ، ص 50 ، و ص 104 ، و ص 204 .

[6] – الديوان ، ص 60 .

[7] – الديوان ، ص 184 .

[8] – كما في قصيدة "عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار" .الديوان ، ص 145 . قال ابن السكّيت في هذه القصيدة بأن قوما يُنشدونها بعد " لقد نهيت بني ذبيان عن أُقر " ، و هي منحولة . ينظر ، ديوان النابغة بتمامه صنعة ابن السكيت ، ص233 .

المبحث الثالث

الصورة الفنية : خصائصها و وظائفها.

المطلب الأول
خصائص الصورة الفنية.

1 . **التطابق مع التجربةِ الشعرية** : ذكرنا في التمهيدِ لهذا الفصل بأن الصورةَ الشّعريّةَ ليست ضربا من الزينة [1]، فهي الوقود الذي يُمِدُّ الشّعرَ بالطّاقة و الحيويّة . و لنجاحِ هذه الصورةِ في أداء وظيفتها ، لا بدّ من أن تكونَ ترجمةً صادقةً لشعورِ مُنشِئِها ؛ ذلك أنّها الشعورُ نفسُه [2]. و من ثَمَّ كان التطابقُ مع التجربة الشعريةِ من أهمِّ خصائصِ الصورةِ الفنية ، « فكلُّ صورةٍ كلّيةٍ ، أو عملٍ أدبيٍّ ، يحدث نتيجةَ تجربةٍ خامرت نفسَ صاحبها ، و تفاعلت في جوانبها المختلفة » [3]. و معنى هذا أن القيم الشعوريّةَ تسبق القيم التعبيرية ، و عليه « فإن الأديبَ لا يُنشئ عبارةً ما إلاّ إذا عاش ما تدلُّ عليه في شعوره ، فتأتي العباراتُ صادقةَ الدّلالةِ على ما في الشعور»[4].

و تُعدُّ الصورةُ الفنيّةُ في معناها الجزئي و الكلّي الوسيلةَ الفنيّةَ لنقل التجربةِ ، « فما التجربةُ الشّعريةُ كلُّها إلاّ صورةٌ كبيرةٌ ذاتُ أجزاء ، هي بدورها صورٌ جزئيّةٌ تقومُ من الصورةِ الكليةِ مقامَ الحوادثِ الجزئيّة »[5] .

و المقصود بالتجربة الشعريةِ تلك الصورةُ النفسية الكاملةُ التي يصوّرها الشاعر [6].

و يؤكّد النقاد على ضرورة ربط الصورة بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته. يقول محمّد غنيمي هلال :« فعلى الرّغم من أن صور الشّعر وظيفتُها التمثيلُ الحسّي للتجربة الشعريّة الكلّية ، و لما تشمل من مختلف الإحساسات و العواطف و الأفكار الجزئية ، فإنه لا يصحّ بحال من الأحوال الوقوف عند التشابه الحسّي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته ، و كلّما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا ، و أعلى فنّا»[7].

---

[1] – جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 383.

[2] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص135.

[3] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص29.

[4] – صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التعبير الفني عند سيد قطب ، ص102.

[5] – مُحَّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص443.

[6] – نفسه ، ص 383.

[7] – نفسه ، ص 445 .

و على الرَّغم من أنّ الدّارسين يُقرّون بصعوبة توضيح التّطابقِ بين الصّورة و تجربةِ الشاعرِ الذي غاب عنا من قرونٍ مضت [1] ، إلا أننا سنحاول الوقوف على ثلاث تجارب في شعر النابغة نرى أنّ لها أثرا كبيرا في رسم صوره : تجربة الخوف ، و تجربة الحب ، و تجربة الصّراع .

1 . 1 . **تجربة الخوف** : حينما نقرأ شعر النابغة يمكننا الوقوف على مظهرين للخوف : الخوف على النفس ، و الخوف على العرض .

1.1.1. تجربة الخوف على النفس : لقد عاش النابغة تجربة الخوف ؛ جرّاء وعيد النّعمان بن المنذر الذي أهدر دمه ، فأبدع فنّا جديدا في الشعر العربي ، عُرِف بـ "الاعتذار". و هو في ذلك الاعتذار لا يقف عند حدّ درْء التّهم عن نفسه ، بل أبدع صورا تتطابق تماما مع تجربة الخوف المريرة التي نغّصت عليه حياته ، و لْنتأمل قوله :

- أَتاني أَبَيْتَ اللّعْنَ أَنَّكَ لمتَنِي   وَ تِلكَ الَّتي أُهتَمُّ مِنها وَأَنْصَبُ [2]
- فَبِتُّ كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لي   هَراساً، بِهِ يُعلى فِراشي وَيُقشَبُ

لقد حرَم وعيدُ النعمان الشاعرَ النّومَ ، فهو سقيمٌ مُسهَّدٌ ، و عائداتُه بدل أن يُروّحْن عنه، فإنّهن يفرشْن له فراشا من الشوك يُجدّدْنه كلَّ ليلة ، ليبْقى ألمِه أبديّا .

و لعلّ الوحدة التي صار يعيشُها أقسى من ذلك الفراش المحشوّ شوكا ، فالناس أصبحوا يتحاشونه ؛ لئلا يصيبهم ما أصابه ، فكأنه جملٌ أجربُ عُزِل عن بقيّة القطيع :

- فَلا تَترُكَنّي بِالوَعيدِ كَأَنَّني   إِلى الناسِ مَطلِيٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ [3]

و من يجرؤ على مخالطته، وقد توعّده النعمان هذا الملك العظيم الذي ترتعد الملوك من هيبته؟

- أَلَم تَرَ أَنَّ اللهَ أَعطاكَ سورَةً   تَرى كُلَّ مَلْكٍ دونَها يَتَذَبذَبُ ؟
- فَإِنَّكَ شَمسٌ وَالملوكُ كَواكِبٌ   إِذا طَلَعَت لَم يَبدُ مِنهُنَّ كَوكَبُ

و الشعور بالخوف هو الذي جعل الشاعر يستدعي صورة الفراتِ ، و قد هاجت أمواجه ، فيأتي على الأخضر و اليابس :

- لا تقذفنّي بِرُكنٍ لا كفاءَ له ،   و إن تأثّفك الأعداءُ بالرِّفَد [4]

---

[1] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص 29.

[2] – الديوان ، ص 54 . و ص 56 . و ينظر في تجربة الخوف على النفس الديوان ، ص 117 . و ص 164 .

[3] – الديوان ، ص 56 .

[4] – الديوان ، ص 87 .

- يُمِدُّه كلُّ وادٍ مُتْرَعٍ لَجبٍ   فيه رِكامٌ من اليَنْبوت و الخَضَد

- يظلُّ ، من خَوْفه ، الملاّحُ مُعتصِما   بالخيزرانة ، بَعْدَ الأيْنِ و النَّجَد

و تسيطر مشاعرُ الخوف على النابغة ، حتّى تبْلغَ درجةَ اليأس من الإفلات من بطش النعمان ، فيُبدع أروَع صورة تُلخّص ذلك الخوف :

- فإنّكَ كاللَّيْلِ الذي هُوَ مُدْرِكي   وَ إنْ خِلْتُ أنّ المنْتأى عَنْكَ وَاسِعُ[1]

1 .1 .2 . تجربة الخوف على العرض : المظهر الثاني من مظاهر الخوف عند النابغة خوفه على عِرْضه و عرْض قومه . و قد أوحى إليه ذلك الشعور رسم صورة حرائر قومه ، و قد وقعْن في أسْرِ " النعمان بن الجلاح الكلبي "[2] :

- لا أعْرِفنْ رَبْرَبا حُورا مَدامعُها ،   كأنّ أبكارَها نِعاجُ دُوّار

- يَنظرْنَ شزْراً إلى من جاء عن عُرُضٍ   بأوجُهٍ مُنْكِراتِ الرّقّ ، أحرار

- خلْفَ العضاريطِ لا يوقَيْنَ فاحشةً   مُسْتَمسكاتٍ بأقْتابٍ و أكْوار

- يُذرين دمعا ، على الأشْفار مُنْحدرا ،   يأْمُلْنَ رحْلةَ حِصْنٍ و ابنِ سيّار

إن شعور النابغة بالخوف على عرْض قومه هو الذي أمدّه بهذه الصورة لنسائهم الحسان ، و قد وقعْن سبايا ، و هنّ راكبات مردفاتٍ خلف الرّجال ، غير آمنات على أعراضهنّ ، يذرين دموعَهنّ ، يرتقبْن من يفكُّ أسْرَهن[3] .

1 .2 . **تجربة الحبّ** :حينما نقف على عواطف النابغة تجاه المرأة يمكننا أن نميّز تجربتين في ذلك : **الأولى** : وليدة التقاليد الفنيّة في عصره التي تدعو الشاعر إلى الوقوف على الأطلال ، و ما يرتبط بها من ذكر المرأة التي هي رمزٌ للحياةِ و الخصوبة المسلوبة من تلك الأطلال .

و هو في هذه التجربة يذكر في مطالع قصائده : قطام ، و سعادا ، و سُعدى ، و ميّة ...

و قد لا يذكر اسم المرأة ، بل يكتفي بذكر قبيلتها ، أو مكان إقامتها مثل : المالكيّة ، و حَرْميّة .

---

[1] - الديوان ، ص 168 .

[2]- قالها بعد إغارة النعمان بن الجلاح الكلبي على ذبيان ؛ لأنّهم تربّعوا وادي ذي أُقر الذي كان النعمان بن الحارث قد أحْماه ، و قد حذّرهم النابغة من ذلك ، فلم يسمعوا كلامه ، ينظر الديوان ، ص120 .

[3] - و ينظر كذلك تجربة الخوف على العرض صورة السبايا ، الديوان ، ص91 ، و ص 197 – 198 .

و مما يجعلنا نعتقد بأن أولائك النسوة المذكورات في افتتاحيات القصائد ما هنّ إلا نساء افتراضيات كون الشاعر لم يتجاوز في ذكرهنّ حدود وصف الديار في بضعة أبيات ، و ذلك يدلّ قطعا على أنّ ذِكرهنّ ما هو إلا توظيف فني .

أما **التجربة الثانية**، فهي تجربة حبٍّ حقيقيّة ، و نقف عليها في قصيدتين ، هما: " أمن آل ميّة " [1]، و " عوجوا فحيّوا لنعْم ".

فالقصيدة الأولى أفردها لوصف المتجرّدة زوج النعمان بن المنذر ، و لم يطرق فيها أيّ موضوع آخر. و هي من أطول قصائده (38 بيتا) ، رسم فيها لوحة مفعمةً بالحيويّة و الجمال للمتجرّدة ، فلم يترك نقطة في جسمها إلا و أبدع في رسمها .

إننا حينما نقول بأن هذه القصيدة هي وليدة تجربة شعريّة صادقة ، فإننا لا نقصد بأن النابغة قد جرّب كلّ ما ذكره من المتجرّدة ، بل نعني أنه كان يهوى المتجرّدة ، و لربّما كانت هي تهواه أيضا ، مثلما تخيّل :

– نَظَرَتْ إليكَ بحاجةٍ لم تقضها ، نظرَ السّقيم إلى وجوه العُوَّد

لقد كانت تجربة الحبّ هي مصدر الوحي ال ذي أوحى إليه رسْمَ خطوطِ تلك الصورة البديعة ، و منبعَ الإلهام الذي ألهمَه التّفنّن في مزْج ألوانها المشرِقة الزّاهية ، بل كانت الوقود الذي استمدّ منه طاقته الفنيّة لتركيب أجزاء تلك اللوحة الخالدة .

أما قصيدة "عوجوا فحيوا لنُعم"، فهي ثاني أطول قصائد الديوان (46 بيتا) ، خصّ نُعما فيها بعشرين (20) منها ، و خصّ الناقة بالباقي ، مصوّرا رحلة الصراع . وقد كرر اسم " نُعم " إحدى عشْرةَ (11) مرة في تلك الأبيات العشرين . و ذلك ما لم يحدث في أيّ قصيدة من قصائده التي ذكر فيها النّساء . و ما تكرار اسم " نُعْم " إلاّ استعذابا ، و تلذّذا بذكر اسم من يحبّ . قال ابنُ رشيقٍ : « و لا يجب للشّاعر أن يُكرّرَ اسماً إلا على جهة التّشَوُّقِ والاستعذاب»[2].

1 . 3 . <u>**تجربة الصراع**</u> : النابغة كغيره من الجاهليين عاش الصراع في الحياة من أجل البقاء. ويمكننا أن نتبيّن نوعين من الصّراع في شعره: صراعٌ ضدَّ الطّبيعة، وصراعٌ ضدّ الأعداء من البشر.

---

[1] – الديوان ، ص 93 و ص 145 .

[2] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 360.

و هو كغيره من شعراء الجاهلية يختار لخوض ذلك الصّراع الضاري وسيطا قويّا يستعين به على قوّة الطبيعة و جبروتها ، و على أعدائه المتربّصين به الذين قعدوا له كلّ مَرْصد .

و يظهر تجسيد تجربة الصّراع في "الرّحلة" التي يقطعها على ناقته القويّة السريعة التي ستُبلغه برَّ الأمان، حيث يشبّهها بالثور الوحشيّ، و يستطرد في وصفه و صراعه مع كلاب الصّيد التي ينتصر عليها، فيتركها بين صريع مضرّج بالدماء ، و فارّ من هول ما رأى من مصاب صاحبه:

– شكَّ الفريصةَ بالمِدْرى ، فأنْفَذَها ، شَكَّ المبيطِرِ ، إذ يَشْفي من العضَد [1]

–كأنّه ، خارِجا من جنْبِ صفْحته ، سفّودُ شَرْبٍ نسوهُ عند مُفتَأد

– فظلّ يعجِمُ أعلى الرّوْق ، مُنقبضا، في حالكِ اللّون صَدْقٍ غيرِ ذي أوَد

– لما رأى واشِقٌ إقْعاصَ صاحبه ، و لا سبيلَ إلى عقلٍ ، و لا قَوَد

– قالت له النّفسُ: إنّي لا أرى طمَعا و إنّ مولاك لم يَسْلَم و لم يصِد

و قد يشبّهها بالحمار الوحشيّ القويّ الذي يُصارع أعداءَه من الحُمر من أجل أتانه ، و قد كثرت الذكور و قلّت الأُتْن ، فيظفر بأتانه بعد عراك طاحن:

– كأنّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ يومَ تشذَّرَتْ على قارحٍ ممَّا تضمّنَ عاقلُ[2]

– أقبَّ كَعَقْدِ الأَنْدريّ مُسَحّجٍ حَزابِيةٍ قدْ كَدَّمتْه المِساحِلُ

– أَضَرَّ بجَرْداءِ النُّسالةِ سَمْحَجٍ يُقَلِّبُها إذْ أَعْوَزَتْه الحَلائِلُ

– إذا جاهدتْه الشّدَّ ، جَدَّ وإن وَنَتْ تَسَاقَط لا وَانٍ ولا مُتخاذلُ

–و إن هبَطا سَهْلا أثارا عَجاجَةً و إن عَلَوَا حَزْنا تَشظَّتْ جنادلُ

2 . **الإيحاء** : تُعدُّ الصورة الفنية وقودَ الشعر ، فهي التي تُمدّه بالطاقة ، و تُعطيه القُدرةَ على الإيحاء و التأثير[3]. و طبيعةُ الصورةِ تأبى المكاشفةَ ، بل تعتمد الإيحاء ؛ ذلك أنها « لا تنصُّ على المضمون صراحةً ، و لا تكشف عنه مباشرةً ، بل يوحى بها من غير تصريح »[4].

---

[1] – ينظر الديوان ، ص 79 – 80 . و ينظر أيضا ص 150 و ما بعدها .

[2] – الديوان ، ص 185 – 186 .

[3] – محمّد عارف حسين و حسن علي محمّد ، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث) ، ص11.

[4] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص32.

إن الصورة الشعرية في الحقيقة تسْتكشِف شيئا بمساعدة شيءٍ آخر [1]، إذ « ليس الشيء هو ما يلزم رسمُه ، و إنّما الفكرة التي نكوّنها عنه»[2]. و هي بذلك تفرض علينا نوعا من الانتباه إلى المعنى ، أو الشعور الذي تُجسّده ، و في الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ، أو ذلك الشعور و نتأثر به [3].

و إذا ما نحن تفحّصنا الصورة الفنية في شعر النابغة ، يمكننا الوقوف على كثير من الصور التي تتجاوزُ حدودَ التّقريرِ إلى الإيحاء ، إذ تأتي وثيقةَ الصّلةِ بالشعور ، و العالَمَ الدّاخليّ المسيطرِ على الشاعر[4]. و لنقف عند بعض موضوعات الصورة لنتبيّن ما فيها من قوّة إيحاء :

2 . 1 . **صورة الخائف المهموم** : عُرِف النابغة بابتكاره شعرَ الاعتذار الذي أنتجته ظروفُ وعيدِ النعمان إياه . و قد كان لذلك الوعيد أثرٌ كبيرٌ في نفسه ؛ مما جعله يُبدع صورا توحي بشدّة خوفه من الملك ، و منها :

– أَتاني أَبَيْتَ اللّعْنَ أَنَّكَ لمِتَني   وَ تِلكَ الَّتي أُهتَمُّ مِنها وَأَنْصَبُ[5]

– فَبِتُّ كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لي   هَراساً، بِهِ يُعلى فِراشي وَيُقشَبُ

إنه موجوعٌ دائمُ الألم ، لا يطعم النّوم من شدّة الخوف ، فكأنما عائداته اللواتي يزرنه في مرضه قد فشْرنَ له فراشا من شوكٍ يُجَدَّدُ كلَّ يومٍ ، فأنّى له المنامُ و الراحة ؟

و هو مثل الملدوغ الذي فتكت به حيّةٌ قاتلٌ سمُّها ، أعْجَزت الرّقاة ، فهو مُسهّدٌ قد جُعِلت الحليُّ في يديه لئلا ينام ، فيتمكّن السمّ منه ، و قد كان العرب يعتقدون « أن صليل الأجراس و الحليّ يطرد الجن و الأرواح الشريرة التي اتّحدت مع الحيّات و أخذت شكلها »[6]. فكانوا « يعلّقون الحليَّ على الملسوع و يقولون إنه إذا عُلّق عليه أفاق ، فيلقون عليه الإسورة والرعاث ، ويتركونها عليه سبعة أيام و يمنع من النوم »[7] :

---

[1] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 143.

[2] – جوليا كريستيفا ، علم النص ، هامش 12 ، ص 76.

[3] – جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 328.

[4] – حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 74.

[5] – الديوان ، ص 54 .

[6] – مُحَمَّد عبد الحفيظ كنون الحسني ، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي ، ص 228 .

[7] – النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، ج 3 ، ص 119 .

– وعيدُ أبي قابوسَ في غيرِ كُنهه، أتاني ، و دوني راكِسٌ ، فالضّواجع [1]

– فبِتُّ كأنّي ساورَتني ضئيلةٌ من الرُّقْشِ في أنْيابِها السُّمُّ ناقع

– يُسَهّد من ليلِ التَّمامِ سليمُها، لحَلْيِ النّساءِ في يديه ، قعاقِع

– تَناذَرها الرّاقون من سوءِ سَمّعها، تُطلِّقُه طورا ، و طورا تُراجِع و قد

تجاوز أثرُ وعيد النعمان كلّ الحدود ، فقد أصبح الشاعر وحيدا يتحاشى الناسُ ملاقته لئلاّ يُصيبهم من غضب الملك ما أصابه . لقد ضاقت عليه الأرض بما رحُبت . و لنا أن نتصوّر رجلا يتحاشى الناس مخالطته ، كالجمل الأجرب الذي عُزل عن بقيّة القطيع . لقد بلغ الخوف و الهم في نفسه درجةً لا تُطاق ، فلم يجِدْ سوى باب النعمان يطرقه مستعطفا بهذه الصورة :

– فَلا تَترُكَنّي بِالوَعيدِ كَأَنَّني إِلى الناسِ مَطلِيٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ[2]

و يبدو أن خوف النابغة من النعمان بن المنذر قد أكسبه خبرة واسعة في تصوير مشاعر الحزن و الهمّ ، فها هو يفتتح قصيدته في مدح عمرو بن الحارث الأصغر الغساني بلوحة رائعة يرسم فيها همه و حزنه :

– كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ[3]

– تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ وَ لَيسَ الَّذي يَهدي النُجومَ بِآئِبِ

– وَصَدرٍ أَراحَ اللَيلُ عازِبَ هَمِّهِ تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ مِن كُلِّ جانِبِ

ما من شكّ في أن هذه الصورة توحي إيحاءً شديدا بمعاناة الشاعر، فالهمّ موكّلٌ به لا يُفارقه ، فهو يعيشُ ليلاً سرمديا لا تبدو له نهاية ، و قد احتلّت الأحزان و الهموم زوايا صدره .

2 . 2 . **صورة الممدوح** : لقد احترف النابغة الشّعر ، فهو مصدر رزقه ، و مورد ثرائه . و ممدوحوه هم من علية القوم من ملوكٍ و أمراء . و قد نصّ على ذلك صراحة في شعره :

و كنتُ امرأً لا أمدحُ الدّهرَ سوقةً ، فلستُ على خيرٍ أتاك ، بحاسد [4]

و إذا كان النابغة لم يأتِ بأفكار جديدة في مدحه ، إلا أن عبقريته تتمثّل في طريقة صوغ تلك الأفكار ، و تقديمها في شكل صورٍ تشعُّ إيحاءً ؛ إذ ليس من وظيفة الشاعر أن يقول لنا ما لا

---

[1] – الديوان ، ص 164 .

[2] – الديوان ، ص 56 .

[3] – الديوان ، ص 43 .

[4] – الديوان ، ص 92 .

نعرف ، و لكنّ وظيفته أن يقول لنا ما نعرف ، و نعجز عن قوله . و لنتأمل الإيحاء في هذه الصورة التي ابتكرها في تصويره سطوةَ الملك النعمان :

- فإنّك كالليلِ الذي هو مُدْركي   و إن خِلْتُ أنَّ المُنْتأى عَنْكَ واسعُ[1]

- خَطاطيفُ حُجْنٌ في حبالٍ مَتينةٍ   تَمُدُّ بها أَيْدٍ إليكَ نَوَازع

لقد اعتادت العرب أن تشبّه الرَّجل ذا السطوة بالأسد ، لكنّ النابغةَ عدَل عن ذلك التشبيه المبتَذَلِ ؛ فالأسد لو دخلت دارا و أغلقت الباب دونك ، لنجوت من بطشه ، و لو تسلّقت شجرة ، لما طالك ، بل إنك تستطيع أن تترصّده و ترميَه بسهم ، فتُرديه قتيلا . أمّا الليل ، فإنّك لا تستطيع الفرار منه ، فهو مُدركُك ، و لو كنت في بُرجٍ مُشيّد . ثمّ إن تشبيه الملك بالليل يوحي بالرّهبة و الخوف ، فمن ذا الذي لا يهابُ الليل ؟

و قد يعدل النابغة في مدحه عن وصف الممدوح ذاته ، إلى رسْم صورة لما يُحيط به ، فتأتي تلك الصورةُ شديدة الإيحاء بقوة ممدوحه . و من ذلك قوله في مدح الغساسنة :

- إذا ماغَزوا بِالجَيشِ ، حَلَّقَ فَوقَهُم   عَصائِبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصائِبِ[2]

- يُصانِعْنهمْ ، حَتّى يُغِرْنَ مُغارَهُم   مِنَ الضارِياتِ بِالدِماءِ الدَّوارِبِ

- تَراهُنَّ خَلفَ القَومِ خُزراً عُيونُها   جُلوسَ الشُيوخِ في ثِيابِ المَرانِبِ

- جَوانِحُ قَد أَيقَنَّ أَنَّ قَبيلَهُ   إذا ما اِلتَقى الجَمعانِ ،أَوَّلُ غالِبِ

إننا حينما نقف أمام هذه اللوحة « تبدو لنا وصفا حسّيا و تجسيدا للمرئيات ، و لكن إذا ذهبنا بعيدا نفتّش عمّا وراء ها من إيحاء و خيال ، نجد أن الشاعر لا يبتغي المعنى الظاهري المباشر، و إنّما يصور مشاعره ...»[3]، فهي تفصح عن مدى إعجاب الشاعر بقوّة الغساسنة ، فصورة أسراب الطيور الجارحة التي تُحلّق فوق جيشهم في غزوه ، توحي بقوّة هؤلاء القوم ، فهي متيقّنة من أنّهم سيُبيدون عدوّهم ، و يتركونه طعاما لها .

و من ذلك أيضا وصفه سيوفهم المثلّمة من كثرة الحروب التي خاضوها و ضراوتها:

- وَلا عَيبَ فيهِم غَيرَ أَنَّ سُيوفَهُم   بِهِنَّ فُلولٌ مِن قِراعِ الكَتائِبِ[4]

---

[1] - الديوان ، ص 168 .

[2] - الديوان ، ص 46 .

[3] - حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 80 .

[4] - الديوان ، ص 47 .

و منه أيضا :

- إذا استَعْجلوها عن سجيَّة مَشْيها   تتلَّعُ في أعناقِها بالجحافلِ[1]

-شوازِبَ كالأجْلام قد آل رِمُّها   سَماحيقَ صُفْرا في تَليلٍ وفائِل

- و يَقْذِفْنَ بالأولاد في كُلِّ مَنْزِلِ   تَشَحَّطُ في أسْلائها كالوَصَائل

- ترى عافياتِ الطّير قدْ وَثِقَتْ لها   بشِبَعٍ من السّخْل العِتَاقِ الأكائل

إنها صورةٌ توحي بشدّة عزْمِ القومِ ، و شدّة بأسهم ، حتّى إنّهم يُحمّلون جيادهم العتيقة ما لا تطيق ، فتُسقط أجنّتها من شدة الإجهاد ، لتُصبح طعاما للطيور الجوارح ، حتى إننا لنشعر بالإشفاق على تلك الخيول . « و هنا ترانا أمام لوحاتٍ تصويريّة جديدة ، و نوع آخر من الصور التي تكتسب مدلولها من الخيال المبدع بعد أن يخلع عليها الشاعر عنصرا عاطفيا و إحساسا ذاتيا يجعلها بمثابة خليّة حيّة تعيش في كيان عضويّ واحد »[2].

و قد يستعين الشاعر في رسم صورة عظمة ممدوحه بالتاريخ الديني ، ليُحمّلها دلالات و إيحاءاتٍ بالقوّة الخارقة ، و من ذلك :

- و لا أرى فاعلا في الناس يُشبهه   و لا أحاشي من الأقوام من أحَد[3]

- إلاّ سليمانَ ، إذ قال الإله له :   قُم في البريّة ، فاحدُدها عن الفنَد

- و خيّس الجنّ ، إنّي قد أَذنت لهم   يَبنون تَدمُرَ بالصُّفاح و العمَد

إنّه باستدعائه قصّة سليمان عليه السّلام قد رفع النّعمان إلى مقام الأنبياء و الرسل ، فالبشر العاديون لا يُدانونه مرتبةً ، حتى و لو كانوا ملوكا عظاما .

و من التقنيات التي يوظّفها النابغة للإيحاء بعظمة الممدوح أيضا أن يأتي بصورة لشيء عظيم ، و يسترسل في وصف عظمته ؛ ليُقنعنا بأنه الممدوح ذاته . و من ذلك قوله :

- فما الفُراتُ ، إذا جاشَتْ غَواربُه ،   تَرمي أواذيُّه العِبْرَيْنِ بالزّبَد[4]

- يُمِدُّه كلُّ وادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ   فيه رِكامٌ من اليَنْبوت و الخَضَد

- يظلُّ ، من خَوْفه ، الملاّحُ مُعتصِما   بالخيزرانة ، بَعْدَ الأيْنِ و النَّجَد

---

[1] - الديوان ، ص 200 .

[2] - حسين الحاج حسن ، أدب العرب في عصر الجاهلية ، ص 80 .

[3] - الديوان ، ص 82 .

[4] - الديوان ، ص 87 – 88 .

– يوماً بأجودَ منه سيْبَ نافلةٍ ، و لا يحولُ عطاءُ اليومِ دون غَد

إن صورة الفرات في قوّته وجبروته ، و عُتوّ أمواجه توحي بصورة النعمان نفسِه ، فهو الملك المهيب إذا ما غضب و سخط ، السخيُّ الجواد الذي ليس لجوده حدود إذا ما رضي . و مما يزيد هذه الصورة إيحاءً موقعها من القصيدة ، فقد ختم بها رائعته " يا دار ميّة " ، و ذلك ما يُسْهم في استدرار عطف الملك ، و كسب رضاه ؛ إذ إنّها آخرُ ما يعْلق بالنّفس .

2 .3. **صورة الناقة** : الناقة رفيق العربي في حلّه و ترحاله ، و قد احتلّ وصفُها حيّزا كبيرا من الشعر العربي أبدع فيه الشعراء أيّما إبداع. وقد رسم النابغة للناقة في شعره صورا توحي بالقوّة و الصّلابة و شدّة السرعة ، فهو يشبّهها بالحمار الوحشي حينا، و بالثور الوحشي أحيانا ، إلاّ أنه يسترسل في وصف ذلك الحمار ، أو الثور حتى يرسّخ في أذهاننا تلك الصورة . و من ذلك قوله :

– كأنّ قَتودي و النُّسوعَ جَرى بها مِصَكٌّ يُباري الجَوْنَ جأْبٌ مُعَقرَب [1]

– رعى الرّوضَ حتّى نَشَّت الغُدْرُ و الْتَوتْ بِرِجْلاتِها قيعانُ شَرْجٍ و أَهْيَبُ

إن هذه الصورة تتجاوز مجرّد التشبيه لتحمل إيحاءً بقوّة الناقة و ضخامتها ، أوَليست حمارا وحشيًّا نشأ في مرعى خصيب بين الغُدْرِ ؟

أما في تشبيه الناقة بالثور [2]، فإنّ الصورة تخترق حدود مجرّد تشبيه سرعة الناقة بسرعة الثور و قوّتها بقوّته ، فما قصة صراع الثور مع كلاب الصيد تارة ، و مع عوامل الطبيعة تارة أخرى إلا إيحاء بصراع الإنسان في الحياة .

و قد تتجاوز تلك الصورة مجرّد الصراع لتنفتح على الإيحاء بالقدسية ، فقد ذهب لَفيفٌ من الدارسين إلى أن قصة الثور هي نتاج ترانيم دينية قديمة تتّصل بقدسية الثور ، و ما كان يرمز إليه من خصب ، و لكنها فقدت مغزاها الديني ، و انتهت إلى تقاليد أدبية [3].

2 . 4 . **صورة المرأة** : لقد أبدع النابغة في وصف المرأة ، و لعلّه قد أفرَغ خلاصةَ تجاربه في الغزل في وصف المتجرّدة الفاتنة ، فقد بلغت بعض صوره في وصفها ذروة الإيحاء بالجمال الأنثوي المثالي ،كقوله :

---

[1] – الديوان ، ص59 . القتود : أعواد الرّحل . النّسوع : سير عريض من جلد يُشدّ به الرّحل . جأب معقرب : حمار وحشيّ ضخم . شرج و أيهب : موضعان خصبان في بلاد بني أسد .

[2] – ينظر الديوان خاصة قصيدة " يا دار مية " ، ص76 ، و " عوجوا فحيوا لنُعْم " ، ص145 .

[3] – حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص109 – 110 .

- لو أنّها عرَضَتْ لأشْمطَ راهبٍ ، يَخْشى الإله ، صرورةٍ متعبّدِ
- لَرَنا لرُؤْيَتِها ، وحُسْنِ حديثها ، و لخالَه رَشَدا ، و إن لم يَرْشَدِ

إنّ هذه الصورة لتوحي بفتنة جمال المتجرّدة (الأنثى المثالية) ، فهي تُغني عن أيّ وصفٍ حسّي لجمالها ، فحتّى الرّاهب الأشْيَب الذي لم يُجرّب النساء ، المنقطع في صومعته لعبادة الله ، لو رآها لصبا إليها ، و لرأى في غِوايتِها رشَدا .

و على الرّغم من إبداع النابغة في وصف المتجرّدة وصفا حسّيا ، إلاّ أننا نقف في ذلك الوصف على إيحاءاتٍ بحيائها . و من ذلك قوله :

- سَقطَ النَّصيفُ ، و لم تُرِدْ إسْقاطَه ، فتَناولتْه ، و اتّقتْنا باليَدِ [1]
- بمُخَضَّبٍ رَخْصٍ ، كأنّ بنانَه عنَمٌ ، يكاد من اللّطافةِ يُعقَدُ

لقد دخلت المتجرّدة مجلس النّعمان ، و فجأةً يسقط عنها نصفُ ثوبها السّفلي ، فتُسرع إلى تناوله ، ساترةً عورتَها بيدها عن عيون المتربّصين بها في مجلس زوجها الملك .

و قد غلط كثيرٌ من الشراح في شرح هذا البيت ؛ إذ شرحوا النصيف بأنه الخمار . قال عاصم البطليوسي: «... فسقط نصيفها عنها ، فغطّت وجهها بمعصمها فوارت به وجهها»[2]. و قال في موضع آخر : « النصيف : الخمار ، قاله الخليل ، و قال غيره : هو نصف الخمار أو نصف ثوب » [3]. و الأصحّ أنه قد سقط عنها نصف ثوبها الأسفل ؛ فالنّساء في الجاهليّة ما كنّ متحجّبات . قال تعالى : (وَ لا تَبَرّجْنَ تَبَرُّجَ الجَاهِليّةِ الأُولَى)[4].

و صورةُ المرأة في شعر النابغة تتعدّى حدود المتعة الحسيّة لتُلامسَ أجملَ صفاتها الخُلقيّة ، أي الحياء . و من روائع الصور الموحية بحيائها في شعره تلك الصورة التي رسمها ل وصف سبايا قومه لدى النعمان بن وائل بن الجُلَاح الكلبي :

- يُخَطُّطْنَ بالعيدان في كلِّ مَقْعَدٍ و يَخْبَأْنَ رُمّانَ الثُّديّ النّواهد [5]
- و يضربْنَ بالأيدي وراءَ بَراغِزٍ ، حِسانِ الوجوه ، كالظّباء العواقد

---

[1] - الديوان ، ص 96 .
[2] - البطليوسي ، شرح الأشعار الستة الجاهلية ، ج 1 ، ص 314 . و ابن السكيت ، ديوان النابغة بتمامه ، ص 27 .
[3] - نفسه ، ص 319 . و ينظر الأعلم الشّنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، ص 230 .
[4] - الأحزاب / 33 .
[5] - الديوان ، ص 91 .

انظر إلى صورة هؤلاء النّسوة ، فهنّ – إذا ما حطّ الجيشُ رحاله – مُطْرِقات يخططن الأرضَ بالأعوادِ ؛ ليتلهّين بها عن النّظر إلى الرّجال ، ساتراتٍ أثداءهنّ حياءً ، و إذا ما تابع الجيش مسيره، فإنّهنّ لا يرفعْن الصوت لمناداة أطفالهنّ إذا ابتعدوا عنهنّ ، بل يُصفّقْن لهم ليعودوا إلى جوارهنّ .

2 . 5 . **صورة المهجو** : لقد كان النابغة محسودا في قومه ، و في غيرِ قومه على المكانةِ التي احتلّها عند الملوك . و كثيرا ما كان مرمى سهام حساده ، يرمونه بهجائهم ، فلا يجدُ بُدّا من الردّ على ذلك الهجاء . و هو في ردّه ذلك لا يسلكُ طريق الفحش في القول ، بل يعتمد على الصورة يُحمّلها إيحاءاتٍ بصفات السّفه و الجهل و الطّيش ، أو التظاهر بالقوّة الكاذبة .

و من ذلك هجاؤه عيينةَ بن حصن :

– كأَنَّكَ مِنْ جِمالِ بني أَقَيْشٍ يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجْلَيْهِ بِشنِّ[1]

إن هذه الصورة (الكاريكاتوريّة) التي رسمها النابغة لخصمه لتُغني عن أي سبٍّ ، أو تعيير أو فحشٍ في القول ، فماذا بقي لعييْنة بن حصْن ، و قد بلغ ذروة السفه و الطيش ، فصار جملا نفورا يُقعقَعُ له بالشّنان ، و هو يزداد نفورا ؟

و من الصور الموحية بالجهل والسفه صورة عامر بن الطفيل الذي هجا النابغة، فردّ عليه بقوله:

– فإن يكُ عامرٌ قد قال جهلا فإنّ مظِنّةَ الجهلِ الشّبابُ[2]

– فكُنْ كأبيكَ ، أو كأبي بَراءٍ تُوافقْك الحكومةُ و الصّوابُ

– فإنك سوف تحلُم ، أو تناهى إذا ما شِبْتَ أو شاب الغُرابُ

قد تبدو هذه الصورة للوهلة الأولى خاليةً من أيّ إيحاء ، فإلصاق صفة الجهل و الطيش بعامر بن الطّفيل جليّة في الأبيات ، و لكن إذا تمعّنا فيها ، وجدْناها محمّلةً بالإيحاءات ، و ذلك من خلال تفضيل أبيه و عمّه "أبي براء" عليه؛ فقد كان من عادة العرب إذا عيّروا رجُلا ألا يفضّلوا عليه الأباعد، و إنّما يُفضّلون عليه الأقارب، فيكون ذلك أشدّ وقعا في نفسه. و لذلك عدّ كثيرٌ من النّقاد بيت جرير في هجاء الرّاعي النّميري أهجى بيتٍ قالته العرب، لما قال [من الوافر]:

فَغُضّ الطّرْفَ إنّكَ من نُميْرٍ فَلا كَعْبا بلَغْتَ و لا كِلابا

---

[1] – الديوان ، ص 252 .

[2] – الديوان ، ص 57 .

و من الصور الموحية بالقوّة الكاذبة ما جاء في هجاء يزيد بن عمرو بن الصَّعِق الكلابي الذي كان يفخر بإحدى غاراته على بني عبس ، حيث اقتاد نوقا عصافير للنعمان بن المنذر :

–كَأَنّ التّاجَ مَعْصوباً عَلَيْهِ   لِأَذْوادٍ أُخِذْنَ بِذي أَبانِ [1]

– و أَعْيارٍ صَوادرَ عن حماتا لِبيْنِ الكَفْرِ و البُرُقِ الدّواني

– ثَوالبَ تَرْفعُ الأَذْنابَ عنها   شَرٍ استاهُهُنَّ من الأَفاني

فكأن يزيدا قد صار ملكا متوّجا بسبب تلك الغارة التي غنم فيها نوقا هرمة مريضة لا تتجاوز العشر[2] ، و أحمرةً صادرة عن ماء حَماتا أصابها لبُعدها و انعزالها .

و نلحظ أن الشاعر قد وظّف " أخذن " بدل " غُنِمن " للدلالة على أنّه لم يبذل أيّ جهد في نيلها . و لفظة " أعيار " و هي جمع قلة ، بدل " عير " أو " حُمْرٍ " للدلالة على قلّة ما أخذ ، فكيف له أن يفخر بذلك ؟!

لقد حوّلت هذه الصورة المهجوّ من مُفتَخر مُعتدٍّ بنفسه إلى إنسانٍ ضعيف عليه أن يتوارى من القوم لقلّة و رداءة ما أصاب من غنائم وجدها سائغة لم يبذل أيّ جهد في غُنْمِها .

3 . **مخاطبة الحواس** : نصّ ابن طباطبا(322 هـ) على أن « العرب أودعت أشعارها من الأوصاف و التشبيهات و الحِكَم ما أحاطت به معرفتها، و أدركته عيانها ، و مرّت به تجاربها ... فليست تعدو أوصافهم ما رأوه »[3].

و ذلك لا يعني أن الشاعر لا يتجاوز ما أدركه عيانا ، فينقله كالمصوّر الفوتوغرافي ، بل إنّه يستمدّ عناصر الصورة مما وقعت عليه حواسه ، و يقوم بإعمال خياله فيها ، فيؤلّف بين تلك العناصر ، فيخرج صورا بديعة . إن مثَل الشعراء مثلُ الرسامين ، فهم يستخدمون الريشة نفسها ، و الأصباغ ذاتها ، و لكنهم يتمايزون في قدرتهم على التشكيل .

و إذا ما نحن تتبّعنا تشكيل الصورة في شعر النابغة ، وجدناها لا تعتمد على المدرَكات بالبصر و حسب ، بل تتعداها لتُخاطب بقيّة الحواس : السمع ، و الشّم ، و الذوق ، و اللمس.

و قد حصرنا ذلك التّشكيل في ستّة (6) أنماط ، نبيّنها في الآتي :

---

[1] – الديوان ، ص 255 .

[2] – الذوذ : مابين الثلاثة و العشرة .

[3] – ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 15.

3 . 1 . **البصر**: إن الصورة البصرية في شعر النابغة أشبه ما تكون باللوحة الفنيّة ، فهي قد تجمع بين عنصرين أو أكثر من المدركات بالبصر : الشكل و الحجم واللون و الحركة .
و تظهر لنا في خمسة (5) أشكال :

3 . 1 . 1 . **الشكل و الحركة** : قد تجمع الصورة المدرَكة بالبصر بين عنصري الشكل و الحركة . و مثال ذلك وصفه جيش الغساسنة في غزوه ، و قد حلّقت فوقه جماعاتُ الطّير الجارحة ، يهتدي بعضها ببعض ، ثم يجلسن خلف القوم كالشيوخ الذين يرتدون ثيابا مصنوعة من فرْوِ الأرانب ، ينتظرن نهاية المعركة لينلن طعامهن من جثث قتلى أعدائهم :

– إذا ماغَزوا بِالجَيشِ ،حَلَّقَ فَوقَهُم عَصائِبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصائِبِ[1]

– يُصانِعْنهمْ ،حَتّى يُغِرْنَ مُغارَهُم مِنَ الضارِياتِ بِالدِماءِ الدَّوارِبِ

– تَراهُنَّ خَلفَ القَومِ خُزراً عُيونُها جُلوسَ الشُيوخِ في ثِيابِ المرانِبِ

– جَوانِحُ قَد أَيقَنَّ أَنَّ قَبيلَهُ إِذا ما اِلتَقى الجَمعانِ ،أَوَّلُ غالِبِ

و منه أيضا قوله يصف خيول عمرو بن هند :

– فأَوْردَهُنَّ بَطْنَ الأَتْمِ شُعْثا يَصُنَّ المِشْي كالحِدَإ التُّؤام [2]

إن الجمع بين الشكل و الحركة في هذا التشبيه ، يجعلنا نتصوّر خيولا يشبه بعضها بعضا حجما و شكلا، وهي تظلع في مشيها لتأثّر حوافرها من كثرة السير، وكأنها توائم من طائر الحِدإ.

3 . 1 . 2 . **الحجم و الحركة** : يجمع هذا الشكل بين الحجم و الحركة ، و مثال ذلك تشبيه النعمان بالشمس في عظمته ، و الملوك بالكواكب ، لتكتمل الصورة بإضافة عنصر الحركة الذي تجلى في ظهور الملك الذي غطت عظمته و هيبته على هيبة الملوك الآخرين :

– أَلَم تَرَ أَنَّ اللهَ أَعطاكَ سورَةً تَرى كُلَّ مَلْكٍ دونَها يَتَذَبذَبُ ؟[3]

– فَإِنَّكَ شَمسٌ وَالملوكُ كَواكِبٌ إِذا طَلَعَت لَم يَبدُ مِنهُنَّ كَوكَبُ

---

[1] – الديوان ، ص 46 .

[2] – الديوان، ص239. و ينظر كذلك وصفه سرعة ناقته ، ص60 و ص185. ووصفه سرعة خيول النعمان، ص167.

[3]– الديوان ، ص 56 .

3 . 1 . 3 . **الحجم و اللون** : قد تتشكّل الصورة البصرية من الحجم و اللون في مثل قوله في تهديد بني عامر:

- إنّي لأخْشى عليكم أن يكونَ لكم   من أجْل بَغْضائهم يَوْمٌ كأيام[1]

- تبْدو كواكبُه والشّمسُ طالعةٌ   لا النّورُ نورٌ ، و لا الإظْلامُ إظْلامُ

جمع الشاعر في هذه الصورة بين الحجم واللون ؛ لتخويف بني عامر وبثِّ الرعب في نفوسهم، فهدّدهم بجيش جرّار يسدّ الأفق ، حتى إنّ الإنسان لا يتبيّن إن كان في الليل أم في النهار .

3 . 1 . 4 . **الشكل و اللون و الحركة** : يُنسّق هذا الشكل بين ثلاثة عناصر من المدركات بالبصر . و منه ما جاء في وصف الطلل ، حيث جمع بين الشكل و اللون و الحركة :

- رمادٌ ككُحْلِ العين لأْياً أُبينُه ،   و نُؤْيٌ كجَذْمِ الحوضِ أثْلمُ خاشِعُ [2]

- كأنّ مجرَّ الرّامِساتِ ذُيولَها   عليه ، حصيرٌ ، نمّقتْه الصّوانعُ

- على ظهْرِ مَبْناةٍ جديدٍ سيورُها ،   يطوفُ بها ، وسْطَ اللّطيمةِ ، بائع

لقد نسّقت هذه الصورة بين شكل الخندق الصغير المهدّم المحفور حول الخيمة ، و أثر الرّياح على الرّمال التي جعلتها كالحصير المزيّن بالأشكال و الألوان . و « تشبيه الرمال بالحصير شيءٌ قد يكون عاديا ، و لكنّ الجميل هو تحريك الصورة الشعرية الذي يدلّ على وقوف الشاعر عند جمال الطبيعة ، و قوّة حسّه »[3] .

3 . 1 . 5 . **الشكل و الحجم و اللون و الحركة** : تكتمل الصورة البصرية بالجمع بين الشكل ، و الحجم ، و اللون ، و الحركة ؛ فكلّما نسّقت الصورة البصرية بين عدد أكبر من العناصر المدركة بالبصر ، كانت أجمل و أروع ، و لنتأمّل هذه اللّوحة الرائعة التي تضجّ بالحياة:

- تعاوَرَها السّواري والغوادي   و ما تُذْري الرّياحُ من الرمال[4]

- أثيثٍ نبْتُه جعْدٍ ثراه   به عوذُ المطافِلِ والمتالي

- يُكشّفْنَ الألاءَ مُزيَّنات   بغابِ رُدينةَ السُّحْمِ الطوال

- كأنَّ كُشوحَهن مبطَّنات   إلى فوق الكعاب برودُ حال

---

[1]- الديوان ، ص 229 .

[2]- الديوان ، ص 162 .

[3]- محمّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني ، ص 92 .

[4]- الديوان ، ص 203 .

لقد تعاقبت على دار " ظلاّمة " الأمطار و الرياح ، فاخضرّ المكان و أصبح نباته كثيفا ، و لانَ ثراه من أثر الأنواء ، فسَكنته الأبقار الوحشيّة حديثةُ الولادة ، وهي تبدو بقرونها الطويلة السوداء ، و كشوحها السّود الخامصات المخطّطة بالبياض .

3 . 2 . **البصر / السمع** : أما النمط الثاني في تشكيل الصورة عند النابغة ، فيجمع بين حاستي البصر ، و السمع . و يظهر في ثلاثة أشكال :

3 . 2 . 1 . **الحركة و الصوت** : و منه قوله :

- تَعاوَرَهُنَّ صرفُ الدَّهْرِ حَتَّى   عَفَوْنَ و كُلّ مُنْهَمِرٍ مُرِنِّ[1]
- وَقَفْتُ بها القَلوصَ على اكْتِئابٍ   وذاك تَفارُطُ الشَّوْقِ المعَنّي
- أُسائلُها و قَدْ سَفَحَتْ دُموعي   كأَنَّ مَفيضَهُنَّ غُروبُ شَنِّ
- بُكاءَ حمامَةٍ تَدْعو هَديلاً   مُفَجَّعَةٍ على فَنَنٍ تُغَنِّي

لقد جمع الشاعر في هذه الصورة بين الحركة المدركة بالبصر ، و الصوت المدرك بالسمع . « فهو إذ يتحدّث عن المطر لا يسميّه باسمه ، و إنّما يُكنّي عليه بصورة شكله في العين ، و صوته في الأذن ، فهو منهمرٌ مرنّ » [2].

و يمكننا أن نتبيّن نوعين من الحركة في هذه الصورة : حركة خارجيّة ، و حركة داخليّة . و قد تجلّت الأولى في نزول الأمطار المتعاقبة على الطلل ، و وقوف الشاعر بناقته على تلك الأطلال ، و جريان دموعه عليها . أما الحركة الداخلية ، فتظهر في شدّة شوقه لتلك الديار . و يُضيف الشاعر إلى تلك الصورة البصرية عنصر الصّوت المتمثل في صوت الرّعد ، و هديل الحمام الباكي ؛ لتصبح صورة سمعية بصريّة ، و بذلك تلتئم أجزاؤها لتؤدي وظيفتها الشعرية[3] .

3 .2 . 2 . **الشكل و اللون و الحركة و الصوت** : أما الشكل الثاني من أشكال الصورة السمعية البصرية ، فإنه ينسّق بين عناصر ثلاثة من عناصر الصورة البصرية : الشكل و اللون و الحركة ، و يضيف إليها المؤثّرات الصوتية ، فتبدو الصورة ناطقة ، و كأننا نشاهد شريطا سينيمائيا . قال أبو هلال العسكري (ت 395 هـ): « ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثرَ

---

[1]- الديوان ، ص 250 .

[2] - إليا الحاوي ، النابغة (سياسته و فنّه و نفسيته) ، ص46 .

[3] - ينظر أيضا تصويره عيينة بن حصن ، ص252 .

معاني الموصوفِ ، حتىّ كأنه يصوّر الموصوفَ لك فتراه نُصْبَ عينيك » [1]. و من أمثلة ذلك وصفُ صراعِ الثور و كلاب الصيد :

-كأنّ رحْلي ، و قد زال النّهارُ بنا ، يومَ الجليل ، على مستأنِسٍ وَحَد[2]

– من وحْشِ وجْرةَ ، موشيٍّ أكارعُه ، طاوي المصيرِ ، كسَيْفِ الصّيقل الفرَد

– سرَتْ عليه من الجوزاء ساريةٌ تُزجي الشّمالُ عليه جامدَ البَرَد

– فارْتاع من صوتِ كلاّبٍ، فبات له طوْعَ الشّوامت من خوفٍ و من صَرد

– فَبَثّهنَّ عليه ، و استمرّ به صُمْعُ الكُعوبِ بريئاتٌ من الحَرَد

– و كان ضُمرانُ منه ، حيث يوزِعُه ، طعنُ المِعارك عند المِحْجَر النّجُد

– شكّ الفريصةَ بالمِدْرى ، فأنْفَذَها ، شَكَّ المبيطِرِ ، إذ يَشْفي من العضَد

-كأنّه ، خارِجا من جنْبِ صفْحته ، سفّودُ شَرْبٍ نسوهُ عند مُفتَأد

– فظلّ يعجِمُ أعلى الرّوْق ، مُنقبضا، في حالكِ اللّون صَدْقٍ غيرِ ذي أوَد

لقد جسّدت هذه الصورة شكلَ الثورِ، فهو ضامر البطن . و رسمت لون أرجله الموشّاة، و لون قرنه ، و هو خارجٌ من جنب الكلب . كما صوّرت حركةَ السحابةِ الممطرة ، و الرياحِ المحملةِ بالبرَد التي هبّت عليه ، و كلاب الصيد ضامرة عظام الأرجل ، مشدودة الأعضاء. و حركة الكلب "ضمران"، و هو يمضغ قرن الثور في محاولة يائسة للخلاص، ليختمها بفرار الكلب "واشق" ناجيا بنفسه ، لهول ما رأى من مصرع صاحبه. كلّ تلك الصور يصاحبها صوت الصياد وكلابه.

و بالجمع بين ثلاثة عناصر من المدركات بالبصر و عنصر الصوت ، استطاع الشاعر أن يخاطب فينا أهمّ حاستين : البصر و السّمع . « و لعلّ النابغة برسم هذه الصور المتحرّكة التي تجري أمام أعيننا حيّةً نابضةً ، قد استطاع أن يسجّل لنا قدرتَه على الإبداع في الوصف إبداعا يجعله من أدقّ و أمتع ما يصل إليه الفنّ الشعريُّ عند العرب »[3].

3 .2 . 3 . **الحجم و اللون و الصوت و المكان و الزمان** : و قد يُضيف النابغة إلى المدركات بالبصر و السمع عنصري المكان و الزمان ، سعيا لاكتمال الصورة ، فيضعنا في جوّها.

---

[1] – أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص118.

[2]– الديوان ، ص79 و ما بعدها . و ينظر أيضا صورة الثور ، ص150 و ما بعدها. و وصف الديار ، ص89 ، و ص195. و صف السحاب ، ص 100 .

[3] – محمّد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني ، ص49 .

فمن تمام الصورة « أن يذكر الشاعرُ المعنى ، فلا يدَع من الأحوال التي تتمُّ بها صحّته ، و تكمل معها جودته شيئا إلا أتى به »[1]، و منه :

– وعيدُ أبي قابوسَ في غيرِ كُنهه ، أتاني ، و دوني راكِسٌ ، فالضّواجع[2]

– فبِتُّ كأنّي ساورَتني ضئيلةٌ من الرُّقْشِ في أنْيابِها السُّمُّ ناقع

– يُسَهَّد من ليلِ التَّمامِ سليمُها ، لِحَلْيِ النِّساءِ ، في يديه ، قعاقِع

تظهر هذه الصورة تلَقّي الشاعر وعيد النعمان ، و هو في مكان بعيد لا يمكن أن يناله فيه ، و مع ذلك كان لذلك الوعيد الأثر العظيم على نفسه ، فهو كالذي وثبت عليه حيّةٌ مسنّة قاتلٌ سمُّها ، فهو يبيت الليل لا يطعم النوم ، و كأنه ملدوغ وُضعت الحليُّ في معصميها ، لتُحدث قعقعة ؛ حتى لا ينام ، فيتمكّن السمُّ منه .

لقد جمعت هذه الصورة بين حجم الحيّة الضئيلة لكبر سنّها، و لونها المنقّط بالبياض و السواد، و صوت الحليّ في معصميه ، و المكان البعيد الذي كان فيه ، و الزمان الذي كان ليلا . و بذلك يكون قد وصل بهذه الصورة إلى درجة من التمام ؛ إذ لم يترك شيئاً تكتملُ به إلا و ذكره .

3 . 3 . **البصر / الشم** : يظهر هذا النّمط من أنماط التشكيل في شكل واحد :

– **اللون والرائحة** : و منه ما جاء في وصف قبْر النعمان :

– سقى الغيْثُ قبْرًا بين بُصْرى وجاسم بغيْثٍ من الوَسْميّ قَطْر و وابلُ[3]

– و لا زال ريْحانٌ ومِسْكٌ وعنْبَرٌ على مُنْتَهاهُ ديمَةٌ ثُمَّ هاطلُ

– ويُنْبِتُ حَوْذانا وعَوْفا مُنوّرا سَأتْبِعُه من خيْرِ ما قال قائلُ

لقد جمعت الصورة بين ألوان الأزهار مختلفة الألوان ورائحتها الزكيّة، و رائحة المسك و العنبر.

3 . 4 . **البصر / الذوق** : تظهر الصورة البصرية الذوقية في شكل واحد :

– **اللون و الحركة و الذوق** : و في هذا الشكل تتألّف الصورة من اللون و الحركة ، و هما من المبصَرات ، و حاسّة الذوق . و منها وصفه "قطام " :

– صَفَحْتُ بنظْرةٍ فرأيْتُ منها تُحَيْتَ الخِدْر وَاضِعَةَ القِرَام[4]

---

[1] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 144 .

[2]– الديوان ، 164 .

[3] – الديوان ، ص 190 .

[4] – الديوان ، ص 235.

- ترائبَ يسْتضيءُ الحلْي فيها   كجَمْرِ النّار بُذِّرَ بالظّلام
- كأنَّ الشَّذْرَ والياقوتَ منها   على جَيْداءَ فاترَة البُغام
- خَلَتْ بغَزَالها و دَنا عليها   أَرَاكُ الجِزْع أسْفَلَ من سَنام

لقد صورت الأبيات الحركة المتمثّلة في نظرته إلى "قطام" ، و حركتها ، و هي تستعد للرحيل على الهودج ، و حركة الغزالة و هي ترعى الأراك مع ولدها ، و حركة نقل الخمر المعتّقة من بُصرى بالشام إلى السوق ببلد الشاعر . و يبدو اللون في ترائب "قطام" الصافية الوضيئة ، و لون الحليّ التي انتشر شعاعها فيها ، و لون أسنانها شديدةِ البياض . و يريد الشاعر أن يُكمل تلك الصورة الرائعة ، فيَسقيها ريقَ "حذام" اللذيذ البارد .

3 .5. **البصر/ الشم / اللمس**: يجمع هذا النمط بين ثلاث حواس ، و نقف عليه في شكل واحد :

- **اللون و الرائحة و الملمس** : و منه قوله في وصف نعيم الغساسنة :

- رِقاقُ النّعالِ طَيِّبٌ حُجُزاتُهُم   يُحَيَّوْنَ بِالرّيحانِ يَومَ السَّباسِبِ[1]
- تُحَيّيهِمُ بَيضُ الوَلائِدِ بَينَهُم ،   وَ أَكسِيَةُ الإِضريجِ فَوقَ المِشاجِبِ

لقد نسّقت هذه الصّورة بين لون الرياحين الأخضر ، و بياض الجواري ، و حُمرة الثياب الحريريّة ، و رائحة الرّياحين الطيّبة ، و رقّة النعال . فخاطبت ثلاث حواس ، لتصوير النّعيم و التّرف الذي يعيشه الغساسنة .

3 .6 . **البصر/ السّمع / الشم / الذوق** : في هذا النمط الأخير تبلغ الصورة ذروة التصوير ، حيث تداعب أربع حواس : البصر و السمع و الشمّ و الذوق ، و لها شكلٌ واحد .

- **الشكل و الحركة و اللون و الرائحة و الذوق و الصوت** : يقول في " نُعْم ":

- رأيتُ نعما و أصحابي على عجل ،   و العيسُ للبين ، قد شُدّتْ بأكوار[2]
- فريع قلبي ، و كانت نظرةً عرَضتْ   حينا ، و توفيقَ أقدارٍ لأقدار
- بيضاءُ كالشمس وافت يومَ أسعدِها   لم تؤذِ أهلا ، و لم تُفحُشْ على جارِ
- تَلُوثُ بعد افتضال البُرْد مئْزَرها   لَوْثا على مثل دِعْص الرّملة الهاري

---

[1]- الديوان ، ص 49 .

[2] - الديوان ، ص 147 – 148 .

- و الطّيبُ يزداد طيبا أن يكون بها   في جيد واضحَةِ الخدّين مِعْطار
- تَسقي الضّجيعَ إذا استسقى بذي أُشُر   عذْبِ المذاقةِ بعد النومِ مِخْمار
- كأنّ مشمولةً صِرْفا بريقَتِها   من بعْد رقْدتها أو شَهْدَ مُشْتار
- أقول و النّجمُ قد مالتْ أواخرُه   إلى المغيب : تثبّت نظرةً ، حارِ
- ألَمحةً من سنا برْقٍ رأى بصري ،   أم وجهَ نُعم بدا لي ، أم سنا نار ؟
- بلْ وجهُ نعم بدا ، و الليل مُعتكِرٌ،   فلاحَ من بينِ أثوابٍ و أستار - إنّ الحُمولَ التي راحت مهجِّرَة ،   يَتْبَعْن كُلَّ سفيهِ الرّأيِ مِغيار
- نَواعمٌ مثلُ بيضاتٍ بمحنيَة ،   يَحفزْنَ منه ظليما في نقاً هار
- إذا تغنى الحمامُ الوُرْقُ هيّجني   و لوْ تَعزّيْتُ عنها أمَّ عمّارِ

لقد بنى الشاعر صورة "نعْم" على أساسٍ من مدركات بالبصر، و لكنّه زيّنها بعناصر شميّة ، و ذوقيّة ، و ختمها بالعنصر الصوتي . فيظهر عنصر الحركة في الصورة البصرية في رؤية الشاعر نُعما ، و في رحيلها ، و في لفّها الفاضل من ثوبها على خصرها. و عنصر اللون في بياضها الخالص . و تكتمل الصورة البصرية بشكل خصرها اللطيف .

و يتجاوز النابغة حاسة البصر إلى الشمّ و الذوق ، فيُضيف إلى الصورة الطّيبَ ، ليجعلها تتضوّع مسكا ، و ريقَ " نعم " الشّهي ؛ لتكون الصورة عذبة المذاق .

و على الرّغم مما في تلك الصورة مما تلذّ له الحواس ، إلا أنه اختار أن يختتمها بعنصر صوتيٍّ يبعث على الحزن ، إنه نوح الحمام الذي يذكّره محبوبته ، فيحزن لحزنه ، ويبكي لبكائه . و بذلك تكون الصورة قد بلغت أعلى درجات الفن ؛ « باستقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف »[1] .

و أخيرا يمكننا أن نلخص أهم خصائص الصورة الفنية في شعر النابغة في الآتي :

1 . روعة الصورة في شعر النابغة ترجع إلى كونها صادرة عن تجارب شعرية صادقة خاصة الخوف ، و الحب ، و الصراع من أجل البقاء . و ذاك ما مكنه من ابتكار صور لم يُسبق إليها.

2 . الإيحاء بالمعاني و العواطف و الابتعاد عن التقرير .

[1] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 105 .

3 . القوة التأثيرية للصورة في شعر النابغة نابعة من مخاطبتها أكثر من حاسة ، فهي قد تخاطب أربع حواس في الوقت نفسه .

المطلب الثاني
وظائف الصورة الفنية.

لا جرَم أن الصورة الشعرية تضطلع بوظائف فنيّة ؛ فهي لا يؤتى بها لمجرّد الزينة . و سنقف على أهمّ ثلاث وظائف اضطلعت بها في شعر النابغة :

1 . **نقل الشعور و العاطفة** : إن الصورةَ في الشعرِ هي أساسًا بنتُ العاطفةِ . و قد أدرك "وايلي Whalley " تلك الصّلةَ الوثيقةَ بين الصورةِ و الشعور ؛ حيث يقول : « إنّ الشعورَ ليسَ شيئا يُضافُ إلى الصورةِ الحسّيّةِ ، و إنما الشعورُ هو الصورة ، أي إنها هي الشعورُ المستقرُّ في الذاكرةِ الذي يرتبط في سرّيةٍ بمشاعرَ أُخرى و يعدِلُ منها . و عندما تخرج هذه المشاعرُ إلى الضوء ، و تبحث عن جسم ، فإنها تأخذُ مظهرَ الصورة »[1].

و مؤَدّى هذه النّظرةِ هو أنّ الصورةَ مظهرٌ خارجيٌّ حسّيٌّ للعاطفةِ و الشعور . وكلّما كانت الصورةُ أكثرَ ارتباطا بالعاطفةِ و الشعور ،كلّما كانت أقوى صدقا ، و أعلى فنًّا [2]. و صدورُ الصورةِ الشعريّةِ عن العاطفةِ يمنحها العبقريّةَ و الأصالةَ ، و قد أكّد ذلك "كولردج" في دراستِه شعرَ "شكسبير"[3].

لقد كان للصورة في شعر النابغة الحظّ الأوفر في نقل و تجسيد عواطفه و مشاعره : همه و حزنه ، خوفه و جزعه ، حبه و إعجابه ، احتقاره و ازدراؤه خصومه . و سنقف في هذا التحليل على ثلاثة أصناف من المشاعر التي نقلتها الصورة الشعرية بجلاء في شعره :

1 . 1 . **الخوف** : لعلّ شعور الخوف من أبرز المشاعر التي نقلتها الصورة في شعر النابغة ، فجسدتها . ذلك الخوف من وعيد النّعمان الذي ألهمه ابتداع فنّ "الاعتذار" .

و لم يكن النابغة يستعرُّ من ذلك الخوف ، حيث يقول :

– و عيّرتْني بنو ذبيانَ خشْيتَه ، وَ هَلْ عليَّ بأَنْ أَخْشاكَ مِنْ عار ؟ [4]

---

[1] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص135.

[2] – محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 444.

[3] – ينظر ، نفسه ، ص 411.

[4] – الديوان ، ص 124 .

إن الخوف و الجزع من ذلك الوعيد هو الذي جعله يصوّر نفسه في صورة الملدوغ الذي وثبت عليه حيّةٌ مُسنّةٌ رقْطاءُ ، فاتكٌ سمُّها ، فهو يبيت ليلَه متألما لا يطعم النّوم :

– وعيدُ أبي قابوسَ في غيرِ كُنهه ، أتاني ، و دوني راكِسٌ ، فالضّواجع [1]

– فبِتُّ كأنّي ساورَتني ضئيلةٌ من الرُّقْشِ في أنْيابِها السُّمُّ ناقع

– يُسَهَّد من ليلِ التَّمامِ سليمُها ، لِحَلْي النِّساءِ ، في يديه ، قعاقِع

و من روائع الصور التي نقلت ذلك الشعور بالخوف و الجزع :

– أَتاني أَبَيْتَ اللّعْنَ أَنَّكَ لمتَنِي وَ تِلكَ الَّتي أُهتَمُّ مِنها وَأَنْصَبُ[2]

– فَبِتُّ كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لي هَراساً ، بِهِ يُعلى فِراشي وَيُقشَبُ

لقد صوّر نفسه في صورة مريضٍ مُسهّدٍ ، دائِمِ الألم ، ففراشه الذي يأوي إليه ليخلدَ إلى الراحة من عناء النهار شوكٌ يُجدّد كلَّ ليلة ، فأنى له أن يرتاح ؟!

و بعد ذلك يرسم الشاعر صورة لنفسه تفيض استعطافا للملك علّه يرأف لحاله :

– فَلا تَترُكَنّي بِالوَعيدِ كَأَنَّني إِلى الناسِ مَطلِيٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ

و هي صورة تنقل شعور الخوف الذي تجاوز الشاعر ليشمل كلّ الناس – أو هكذا تخيّل – فهم يتحاشون لقاءه و مخالطته ؛ حتى لا يصيبهم من غضب النعمان ما أصابه .

و شعور النابغة بالخوف من النعمان شعورٌ مزدوج : خوف على نفسه ، و خوف على نسائه ركائزِ شرفه . و لذلك يقرّر أن يصوم عن الكلام ، و يلوذ بجبلٍ منيع لعلّه يحمي نفسه من القتل و نساءه من السّبْي ، فيرسم هذه الصورة التي يُحمّلها ذلك الشعور بالخوف:

– سأَكْعَمُ كَلبي أن يُريبك نبحُه ، وَ إنْ كنتُ أرعى مُسْحَلانَ فحامرا [3]

– و حلّتْ بُيوتي في يَفاعٍ مُمَنَّعٍ ، يُخالُ به راعي الحَمولةِ طائرا

– تَزِلُّ الوُعولُ العُصْمُ عن قَذُفاته ، و تُضْحي ذُراهُ بالسّحابِ ، كوافرا

– حِذاراً على أن لا تُنالَ مَقادَتي ، و لا نسْوتي حتى يمُتْنَ حرائرا

و يبلغ شعور الخوف من نفسه مبلغ اليأس ، فيصوّر النعمان الذي لا يجد مفرّا منه في صورة الليل الذي سيُدركه مهما أمعن في الهروب ، أو التّخفي :

---

[1] – الديوان ، ص 164 .

[2] – الديوان ، ص 54 .

[3] – الديوان ، ص 117 .

- فإنَّكَ كاللّيلِ الذي هُوَ مُدْرِكِي وَ إِنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ

إن هذه الصورة و إن كان فيها من تعظيم الملك ، إلا أنّها تنقل الشعور بالخوف و الفزع بكل ما تحمله دلالة صورة "الليل" التي تحيل إلى الرّهبة .

1 . 2 . **الهم و الحزن** : لازم النابغة الشعور بالهمّ و الحزن ، جرّاء الصّراع الذي يعيشه العربي في الحياة ، و توّجا بوعيد النّعمان ، فهما لا يكادان يفارقانه، حتى في غير الاعتذار .

و قد وظّف النابغة الصورة الشعرية توظيفا عبقريا في نقل و تجسيد شعوره بالهمّ و الحزن . و من روائع الصور التي رسمها لتجسيد همّه قوله :

- كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَ لَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ[1]
- تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ وَ لَيسَ الَّذي يَهدي النُجومَ بِآيِبِ
- وَصَدرٍ أَراحَ اللَيلُ عازِبَ هَمِّهِ تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ مِن كُلِّ جانِبِ

إنّ الشاعر لا يشكو الهمّ و حسب ، بل إنّه وُكِّل به ، فهو متحكّمٌ في أمره ، يفعل به ما يشاء . و تجتمع صورة الهمّ بصورة الليل – و هي صورةٌ مألوفةٌ في الشعر – إلا أن ليلَ الشاعر ليلٌ سرمديٌّ لا ينتهي ، و همّه قد ملأ جوانب صدره ، فلم يترك و لو قدر قلامة للسعادة .

و قد أُعجب النقاد القدامى بهذا المطلع ، فعدوه من أحسن المطالع[2] . قال ابن قتيبة : « لم يبتدئ أحدٌ من المتقدّمين بأحسنَ منه ولا أغرب »[3] .

كما يظهر دور الصورة في نقل مشاعر الحزن على الطلل رمز الماضي ، و من روائعه افتتاحيته قصيدة " يا دار مية " :

- يا دارَ مَيَّةَ بالعلْياءِ فالسَّنَد ، أَقْوَتْ وَ طالَ عَليها سالِفُ الأَبَدِ[4]
- وَقَفْتُ فيها أُصَيلانًا أُسائلُها ، عَيَّتْ جوابا ، و ما بالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ
- إلاّ الأواريّ لأْيًا ما أُبيّنها ، و النُّؤيَ كالحَوْضِ بالمظْلومَةِ الجَلَدِ

إننا لنلمس من وراء هذه الصورة ذلك الشعور بالأسى على ديار ميّة التي عفا عليها الزمن، فهو يسائلها عن أهلها الذين ارتحلوا ، و أنّى لها أن تُجيب ، و هي خاويةٌ على عروشها ؟

---

[1] – الديوان ، ص 43 .

[2] – ينظر ابن رشيق ، العمدة ، ص 186.

[3] – ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص 25 .

[4] – الديوان ، ص 76 .

و تمتزج عواطف الخوف بمشاعر الحزن على سبايا قومه لدى " النعمان بن وائل بن الجُلَاح الكلبي" ، فينقل صورتهن التي تفيض حزنا و أسى ، و تطفح حُرقة و ألما :

– فثابَ بأبْكارٍ و عَونٍ عَقائلٍ ، أَوانِسَ يحميها امرؤٌ غيرُ زاهد [1]

– يُخطِّطن بالعيدان في كلِّ مَقْعَدٍ و يَخْبَأْنَ رُمّانَ الثُّديِّ النّواهد

– و يضربْنَ بالأيدي وراءَ بَراغِزٍ ، حِسانِ الوجوه ، كالظّباء العواقد

– غرائِرَ لم يَلْقين بأْساءَ قبْلها ، لدى ابن الجُلَاح ، ما يَثِقْن بِوافِدِ

3 .1 . **الاحتقار و الازدراء** : خاض النابغة صراعا مريرا ضدّ خصومه و حساده الذين كانوا يدسّون له الدّسائس ، أو يتعرّضون لهجائه ، فيرد عليهم هاجيا مدافعا عن نفسه . أو أولائك الذين يقربون حِمى مَلِكه ، فينبري منافحا عنه ، محقّرا مزدريا أعداءه .

و من تلك الصور التي تفيض ازدراءً و احتقارا ، صورة "يزيد بن عمرو بن الصّعق الكلابي" الذي أغار على بني عبْس و استاق من النوق العصافي التي كانت للنعمان بن المنذر:

– لَعَمْرُكَ ، ما خَشيْتُ على يَزيدٍ مِنَ الفَخْرِ المضَلِّلِ ما أَتاني [2]

– كَأَنّ التّاجَ مَعْصوباً عَليْهِ لِأَذْوادٍ أُخِذْنَ بِذي أَبانِ

– و أَعْيارٍ صَوادرَ عن حماتا لِبيْنِ الكُفْرِ و البُرُقِ الدّواني

– ثَوالبَ تَرْفعُ الأَذْنابَ عنْها شَرٍ استاهُهُنَّ من الأَفاني

لئن كانت هذه الصورة تُظهر المهجوَّ في صورة الضّعيف العاجز الذي يتظاهر بالقوّة و البطش ، و كأنّه ملك عظيم ، فإنها تكشف عن العاطفة التي صدرت عنها ، فهي تنقل إلينا شعورا بالاحتقار و الازدراء لهذا المهجوّ ؛ فهو لا يستحقّ الفخر و الاعتزاز ؛ لغنمه حُمْراً قليلة ، و إبلا عليلة ، وجدها في مكان ناءٍ ، فأخذها دونما عناء .

ومن الصور التي يتجلى فيها أيضا الشعور باحتقار المهجوّ و ازدرائه صورة "عُييْنةَ بن حِصْن"، الذي جسده في صورة مضحكة ، فهو جمل نفور يُقعْقع له بالقرب البالية ، فيزداد طيشا و نفورا :

– كأَنَّكَ مِنْ جِمالِ بني أقَيْشٍ يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجْلَيْهِ بِشَنِّ [3]

---

[1] – الديوان ، ص 91 .

[2] – الديوان ، ص 255 .

[3] – الديوان ، ص 252 .

2 . **بعْثُ الحياةِ في المَوات** : الصورة هي مصدرُ طاقة الشعر ؛ فهي التي تحوّله من كتلةٍ جامدةٍ إلى كائن حيّ . و هي « تتعمّقُ المحسوساتِ ، و تبعث الحياةَ في الجمادِ ، و تبثُّ الرّوحَ في كلِّ ما يتناوله الشاعرُ فيها »[1]. يقول عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) ، مبينا وظيفةَ الاستعارة: « فإنك لترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً ، والأعجمَ فصيحاً ، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً »[2].

إننا حينما نقرأ شعر النابغة يمكننا الوقوف على محولته بعثَ الحياة في مظهرين من مظاهر الفناء و الموت : الطلل ، و القبر .

2 .1 . **بعث الحياة في الطلل** : دأب الدارسون على النظر إلى الطّلل بأنه مظهرٌ من مظاهر الفناء و الموت ، أو أنه بكاء على ماض جميل . و الواقع « إن المبدع الجاهلي ، و هو يقدّم الطلل ، لا يستحضر الماضي فحسب ، بل الحاضر و الآتي ، و كثيرا ما يمزج بين كلّ ذلك ؛ ليخرج بزمنه الخاص ، الزمن الشعري الذي يجسّد حياته المتميّزة : حيث يغدو الطلل صورة من صور الحياة بدل الموت و الخراب » [3].

و بتفحّص تعامل النابغة مع صورة الطلل نقف على ثلاث وسائل وظّفها لبعث الحياة فيه :

2 .1 . 1 . **مخاطبة الطلل** : و مخاطبة الطلل مألوفةٌ في الشعر الجاهلي ، فعادة ما يقف الشاعر على الديار ، و قد يستوقف معه صاحبيه –كما فعل امرؤ القيس – ليشاركاه البكاء ، و لكنه ما يلبث حتّى يترك الطلل لينطلق في رحلة الصراع . ومن ذلك قوله :

– يا دار ميّة بالعلياء فالسّنَد ، أقوت و طال عليها سالف الأبد [4]

– وقَفْتُ فيها أُصَيلانًا أُسائلها ، عيّت جوابا ، و ما بالرّبع من أحد

في هذه الصورة يتجلّى دور الخيال في بعث الحياة في الطلل ، فقد شخّص الجماد في هيئة كائن عاقل يحسّ ، و هو بذلك يعيد صياغة الواقع ، و يحطّم الحواجز بين الإنسان و الطبيعة [5] ؛ إذلم يكتف في هذه الصورة بالوقوف على أطلال ميّة ، بل إنّه يُلحُّ عليها في السؤال (أسائلُها) عن أهلها ، و

---

[1] – علي علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، ص34 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 40.

[3]– حسن مسكين ، الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، ص 53 .

[4]– الديوان ، ص 76 .

[5] – خالد مُحَّد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ص98.

لكنها استعجمت و لم تجب ! و ما تلك المساءلة إلا محاولة من الشاعر لبعث الحياة في هذا الطلل الدارس .

إن صورة الشاعر ، و هو واقفٌ على دار "ميّة" ، مُلِحا في مساءلتها ، جاءت « لترسمَ عالَما جديدا يريد الشاعرُ أن يصوّرَه ، و يُضفي عليه ما في نفسِه من مشاعر »[1].

2 . 1 . 2 . **تذكر الماضي** : و قد ييأس الشاعرُ من إجابة الطلل ، فيلجأ إلى استحضار صورة الماضي بما فيها من حياة لاهية هنيئة ، كما في قوله :

– فما وجدتُ بها شيئا ألوذُ به ، إلاّ الثُّمامَ و إلاّ موقدَ النّار [2]

– و قد أراني و نُعما لاهيَيْنِ بها ، و الدّهرُ و العيش لم يهمُم بإمرار

2 . 1 . 3 . **وصف الحيوان ، و الأمطار ، و النبات** : قد يعدل الشاعرُ عن كلّ ذلك إلى وصْفِ ما في الطلل من مظاهر الحياة في محاولة لبعث الحياة في هذا الطلل البالي ، و منه :

– أهاجكَ من أسماءَ رسْمُ المنازِلِ بروْضةِ نُعْمِيّ فذَاتِ الأَجاوِلِ[3]

– أَرَبّتْ بها الأَرْواحُ حتّى كأنّما تَهادَيْنَ أَعْلى تُرْبِها بالمناخِل

– وكلُّ مُلِثٍّ مُكْفَهِرٍّ سحابُهُ كَميشِ التَّوالي مُرْثَعِنِّ الأَسافلِ

– إذا رَجَفَتْ فيه رحًى مُرْجَحِنَّةٌ تَبَعَّقَ ثَجّاجاً غزيرَ الحوافلِ

– عهدْتُ بها حيًّا كراما فبُدِّلَتْ خناطيلَ آجالِ النِّعاجِ المَطافل

– ترى كُلَّ ذيّالٍ يُعارضُ رَبْرَبا على كُلِّ رَجّافٍ من الرَّمْلِ هائل

– يُثِرْنَ الحصَى حتّى يُبَاشِرْنَ بَرْدَهُ إذا الشَّمْسُ مجَّتْ ريقَها بالكَلاكِلِ

لقد بعث الشاعرُ الحياة في الطّلل ، بتلك الرّياح التي عبثت بالدّيار ، و السّحاب المكفهرّ المرعد الذي جاد عليها بمُزْنه فأخصبت ، فاستوطنتها قطعان الوعول مع أولادها، فضجّت بالحياة.

2 . 2 . **بعث الحياة في القبر** : يقف النابغة على قبر النعمان الذي مدحه حينا من الدّهر و نادمه ، و نال من عطاياه قبل سخطه ، و بعد رضاه ، يقف على ذلك القبر الذي هو مظهر للفناء ، فيستسقيه غيثا ؛ ليصبح من أجمل صور الحياة ، فقد استحال إلى مخدع عروس مُزيّن بالأزهار ، يتضوّع مِسْكا و عنبرا :

---

[1] – أحمد مطلوب ، الصورة الشعرية في شعر الأخطل الصغير ، ص 71.

[2] – الديوان ، ص 145 .

[3] – الديوان ، ص 195 . و ينظر أيضا ص 89 ، و ص 202 .

– سقى الغيْثُ قبْرًا بين بُصْرى وجاسم بغيْثٍ من الوَسْميّ قَطْر و وابلُ [1]

– و لا زال ريْحانٌ ومِسْكٌ وعنْبَرٌ على مُنْتَهاهُ ديمَةٌ ثُمَّ هاطلُ

– و يُنْبِتُ حَوْذانا وعَوْفا مُنَوِّرا سَأُتْبعُه من خيْرِ ما قال قائلُ

3 . **المبالغة** : شاع لدى العرب أن أحسنَ الشِّعرِ أكْذبُه[2] ، « أي ما فيه من خيالٍ و صورٍ ترتفع عن الواقعِ المحسوسِ ؛ لترسُمَ عالَماً جديداً يُريد الشاعرُ أن يُصوِّرَه ، و يُضفي عليه ما في نفسه من مشاعر »[3] . و لربّما قصدوا أيضا المبالغةَ التي تُحقّقها الصورة في الشعر .

و قد كانت المبالغةُ مذهبَ النابغةِ يطلبها و يجدّ في طلبها . يقول صاحب العمدة في "باب المبالغة" : « و هي ضروب كثيرة . و الناس فيها مختلفون : منهم من يؤثرها ، و يقول بتفضيلها ، و يراها الغاية القصوى في الجودة ، و ذلك مشهور من مذهب نابغة بني ذبيان ، و هو القائل : أشعر الناس من استُجيد كَذبُه ... »[4] .

و قد طبّق النابغة مذهبه هذا في رسم صور تقوم على المبالغة . و سنقف عند ثلاث منها : المبالغة في تعظيم الممدوح ، و المبالغة في التخويف ، و المبالغة في وصف فتنة المرأة .

3 . 1. **المبالغة للتعظيم** : لقد بالغ النابغة في تعظيم ممدوحيه ، فرسم صورا مجنّحة تُعدُّ من أجمل ما جاد به الخيال الشّعريّ العربيّ . و مما سبق إليه و لم ينازعه فيه أحد [5] قوله :

– فإنَّكَ كاللَّيلِ الذي هُوَ مُدْرِكي وَ إنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتأى عَنْكَ وَاسِع

لقد جنّح الشاعر بخياله في البحث عن صورة غير مسبوقة يجسّد فيها عظمة الممدوح ، فاهتدى إلى صورة الليل بكلّ ما تحمله من رهبة . و لا ريبَ في أن الخوف من سطوة النعمان هو الذي أوحى إليه بهذه الصورة التي قد « تبدو غيرَ واقعيةٍ ، و إن كانت مُنتَزَعةً من الواقع ؛ لأنها تنتمي في جوهرها إلى عالَمِ الوجدان أكثرَ من انتمائها إلى عالَمِ الواقع »[6] .

و قد يُبالغ في تعظيم الممدوح ، فيرفعه إلى مصاف الأنبياء ، كما في قوله :

---

[1] – الديوان ، ص 190 .

[2] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص94. و عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص153 . و العمدة ، ص348.

[3] – أحمد مطلوب ، الصورة في شعر الأخطل الصغير ، ص 71.

[4] – ابن رشيق ، العمدة ، ص 339 – 340.

[5] – ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص 97 .

[6] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 127.

– و لا أرى فاعلا ، في الناس ، يُشبهه   و لا أحاشي من الأقوام من أحَد [1]

– إلاّ سليمانَ ، إذ قال الإله له :   قُم في البريّة ، فاحدُدها عن الفنَد

و من روائع الصور أيضا التي بالغ فيها في تصوير قوّة ممدوحيه من الغساسنة قوله :

– وَلا عَيبَ فيهِم غَيرَ أَنَّ سُيوفَهُم   بِهِنَّ فُلولٌ مِن قِراعِ الكَتائِبِ [2]

– تُوُرِّثْنَ مِن أَزمانِ يَومِ حَليمَةٍ   إِلى اليَومِ قَد جُرِّبْنَ كُلَّ التَجارِبِ

– تَقُدّ السَّلوقِيَّ المضاعَفَ نَسجُهُ   وَ توقِدُ بِالصُفّاحِ نارَ الحُباحِبِ

لقد جسّد الشاعر قوّة الغساسنة بصورة كأننا نراها بأمّ أعيننا ، فسيوفهم تشقّ الرؤوس و تفُلُّ الدروعَ مضاعفةَ النّسج ، و تصل إلى الحجارة ، فتوقد النار بها .

و لئن كان بعض النقاد القدامى قد أخذوا عليه هذه المبالغات [3] ، إلا أنها جاءت شديدة الانسجام مع مذهبه في المبالغة ، و لا شكّ في أنها كانت تلقى هوى في نفس الممدوح ، فيتقبّلها بقبول حسَن ، و يُجزل له العطاء .

3 .2 . **المبالغة للتخويف** : و إذا كان النابغة قد اتّخذ من المبالغة في المدح مذهبا ، فإنه كان يمتطيها أيضا لتخويف خصوم النعمان بن المنذر من سطوته ، و اصْغِ إليه مخاطبا "بني فزارة" مخوّفا إياهم من بطشه :

– فَإِذْ وُقيتِ بِحَمدِ اللهِ شِرَّتَهَا ،   فَانجي فَزارَ إِلى الأَطوادِ ، فَاللّوبِ [4]

– وَلا تُلاقي كَما لاقَتْ بَنو أَسَدٍ ،   فَقَد أَصابَتهُمُ مِنها بِشُؤْبوبِ

– لَم يَبقَ غَيرُ طَريدٍ غَيرِ مُنفَلِتٍ   وَمُوثَقٍ في حِبالِ القِدِّ مَسلوبِ

– أَو حُرَّةٍ كَمَهاةِ الرَّمْلِ قَد كُبِلَت   فَوقَ المعاصِمِ مِنها وَالعَراقيبِ

– تَدعو قُعَيْناً وَقَد عَضَّ الحَديدُ بِها،   عَضَّ الثِّقافِ عَلى صُمِّ الأَنابيبِ

لقد وظّف الشاعر الصورة لتخويف "بني فزارة"، بالمبالغة في رسم مأساة بني أسدٍ التي أصابتهم جرّاء غزو النعمان لهم ، فهم بين طريدٍ غيرِ ناجٍ من سيف الملك ، و أسيرٍ موثّقٍ في الحبال ، و حرائرَ قد أصْبحنَ سبايا مكبّلاتٍ بالحديد .

---

[1] – الديوان ، ص 82 . و ينظر أيضا المصدر نفسه ، ص 266 .

[2] – الديوان ، ص 47 .

[3] – ينظر ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص 96 .

[4] – الديوان ، ص 53 .

و يلجأ النابغة إلى الصورة كذلك لبثّ الرّعب في نفوس أعدائه . و منها ما قاله متوعّدا "زُرعة بن عمرو بن خويلد" من بني كلاب الذي أشار عليه بقتال بني أسد و ترْك حلْفهم :

– فلَتأْتينْكَ قصائدٌ و لُيَدْفَعنْ جيشاً إلك قوادمُ الأكْوار [1]

– جَمْعٌ يظلُّ به الفضاءُ مُعَضَّلا ، يَدعُ الأَكامَ كأنَّهنَّ صحاري

لقد بالغ الشاعر في رسم صورة الجيش الذي سيؤدّب به "زرعة بن عمرو" ، فهو جيش يسدّ الآفاق حشد فيه أنصاره من القبائل : رهط ابن كوز ، و ربيعة بن حذار ، و حرّاب ، و بني قعين ، و بني سواءة ، و بني جذيمة ، و الغاضريين ، و بني دودان ، و بني قعين ، و بني سيّار .

و يؤازره من السادة : أبو المظفار ، و زيد بن نصر ، و مالك بن حمار . و من الخيول : بنات العسجدي ، و لاحق .

3 .3 . **المبالغة في وصف جمال المرأة** : لقد أبدع النابغة في وصف جمال المرأة ، و بالغ في تصوير فتنتها . و من بدائع الصور التي سَبَقَ إليها و أخذها عنه الشعراء قوله في المتجرّدة[2] :

– لو أنّها عرَضت لأشمطَ راهبٍ ، يَخْشى الإله ، صرورةٍ متعبِّد

– لرنا لرُؤْيَتِها ، وحُسْنِ حديثها ، و لخاله رَشَدا ، و إن لم يَرْشَد

– بتَكلُّم ، لو تستطيع كلامَه ، لدَنَتْ لَهُ أَرْوى الهِضابِ الصُّخَّد

فالرّاهبُ الأشْيَبُ الذي لا عهد له بالنساء ، المنقطع لعبادة الله ، لو رآها ، لصبا إليها ، و استلطف حديثها العذب الذي لو سمعته الأرْوية ، لاسْتأنسَتْ و نزلتْ من أعالي الجبال .

و منه أيضا :

– أَلَمحةً من سنا برْقٍ رأى بصري ، أم وجهَ نُعم بدا لي ، أم سنا نار ؟

– بلْ وجهُ نعم بدا ، و الليل مُعتكِرٌ، فلاحَ من بينِ أثوابٍ و أستار

لقد بالغ الشاعر في تصوير جمال "نعم" و وضاءة وجهها الذي تخترق صباحتُه عتمة الليل ، فيبدو منيرا من خلف جلابيب الظلام .

---

[1] – الديوان ، ص 105 و ما بعدها .

[2] – ينظر ، ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص 95 .

و من خلال هذا يبدو لنا بأن الصورة الفنيّة قد أدّت دورا كبيرا في نقل مشاعر الخ وف ، و الهم و الحزن ، و الحب و الاحتقار و الازدراء .

و لا يخفى دورها البارز الذي أدته في بعْث الحياةِ في الطلل و القبر اللذين حوّلتهما من مظهرين للموت و الخراب إلى مظهرين للحركة و الجمال .

و قد اتسمت صور النابغة بالمبالغة ، ما جعله يبتدع صورا شعرية فريدة سواء في تعظيم ممدوحيه ، أو في تصويره المرأة التي ارتقى بها إلى الجمال الأنثوي المثالي .

خاتمة

لقد سعى هذا البحث جاهدا للوقوف على الخصائص الأسلوبيّةِ في شعر النابغة الذبياني ، تلكَ الخصائص التي وسَمته بالشّعرية ، و جعلته فِرادةً في عصره ، و خطّته في لوح الإبداع الأدبيّ ليبقى خالدا على مرِّ العصور .

و أثناءَ مسيرةِ البحثِ استطعنا أن نخلصَ إلى صنفين من النتائج :

- نتائجُ عامةٌ ، تتعلّقُ بمختلفِ القضايا : المنهجيّة ، و الإيقاعيّةِ ، و البلاغيّة ، و النحويّةِ .
- ونتائجُ خاصَّةٌ تتعلّقُ بالخصائصِ الأسلوبيّةِ في شعر النابغة الذبياني موضوع الدراسة .

و نوجز تلك النّتائجَ في الآتي :

أولا . النتائج العامة :

1 . ضرورة التمييز بين الأسلوبية (علم الأسلوب) التي هي علمٌ وصفيٌّ يُعدّ جزءا مكمّلا للسانيات ، و الأسلوبية بوصفها منهجا نقديا .

2 . على المحلّل الأسلوبي أن يرسم حدود علم الأسلوب ، من أين تبدأ و أين يجب أن تنتهي ؛ لئلا تستحيل الدراسةُ نقديّةً أو بلاغية أو لسانية .

3 . ضرورةُ الاستفادةِ من كلِّ الاتجاهاتِ الأسلوبيّة بما يخدم موضوعَ الدراسة ، مع تفادي ليِّ أعناقِ النّصوصِ ؛ لإثباتِ نظريَّةٍ ما ، أو مقولةٍ سابقة .

4 . خطورةُ الإحصاءِ في الدِّراساتِ النصّية ، فهو نعْمَ الأداةُ للكشف عمّا في أغوارِها من خصائص أسلوبية تحوّلها من مجرّد رسالة لسانيّة إلى عمل فنيٍّ متفرّد .

5 . دراسة الشعر العربي اعتمادا على نظام المقاطع الصوتية يُبين عن حقيقة الإيقاع أكثر من اعتماد التقطيع العروضي .

6 . زحافات القبض ، و الخبن ، و الطي لا ينتج عنها تغيير في عدد المقاطع الصوتية ، و إنما تؤدي إلى تغيير في نوع تلك المقاطع .

7 . زحافا العصب ، و الإضمار ينتج عنهما نقص في عدد المقاطع الصوتية ، فالعصب ينتج عنه نقصان مقطعين قصيرين و زيادة مقطع متوسط ، أما الإضمار ، فينتج عنه نقصانُ مقطع صوتي قصير ، و تحوّلُ مقطع قصير إلى مقطع متوسط .

8 . علل الحذف ، و الثلم ، و القطع ، و التشعيث ينتج عنها نقصان في عدد المقاطع الصوتية ، فعلّتا الثلم و القطع ينجم عنهما نقصان مقطع قصير ، أما علة الحذف فينتج عنها نقصان مقطع متوسط . في حين ينتج عن علة القطع نقصان مقطعين قصيرين و زيادة مقطع متوسط . أما علة الترفيل ، فتؤدي إلى زيادة في عددها ؛ إذ ينجم عنها مقطع صوتي متوسّط .

9. الأشكال المقطعية للقوافي الأكثر دورانا في الشعر العربي (المتواتر والمتدارك و المتراكب) كثيرة تبلغ في مجموعها (18) شكلا . و قد ينتج عن كلِّ شكل من تلك الأشكال صور بالنّظر إلى طريقة الإنشاد ؛ مما يجعل فكرة رتابة القافية التقليدية أمرا ليس مسلما به .

10. ضرورة إعادة النظر في تصنيف بعض الأساليب الإنشائية غير الطلبية ، و منها أسلوبُ القسَمِ الذي هو أسلوبٌ خبري لا إنشائي ، فما هو إلاّ وسيلةٌ من وسائل التوكيد .

11 . جملةُ التَّحسُّرِ ليست مجرّدَ غرضٍ بلاغيٍّ من أغراض أسلوبِ النداءِ ، و إنما هي جملةٌ إفصاحيةٌ مستقلّةٌ بمعناها .

12. إعراب الاسم المرفوع بعد أدواتِ الشرطِ مبتدأ ، لا فاعلا لفعلٍ محذوف .

13 . لا يمكن تعميم الحكم بنفي الوحدة الفنية عن القصيدة الجاهلية ، و التّسليم بأنها مفكّكة الأوصال ، أو فسيفساء من الموضوعات ؛ فعلى الرغم من تعدد موضوعاتها إلا أن كثيرا منها تحققت فيها الصورة الكلية التي يمكن الوقوف عليها بعد فكّ الرموز .

ثانيا :النتائج الخاصة :

أ) في مستوى البنية الإيقاعية :

1. اصطفاء النابغة الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع ، فالأبحر الموظفة في القصائد انحصر عدد مقاطعها الصوتية بين الأربعة والعشرين (24) والثلاثين (30) مقطعا (24 – 26 – 28 – 30) ، و ذلك راجع إلى طبيعة الموضوعات ، و مراعاته مقام الخطاب ، و أحوال المتلقي لهذا الخطاب .

2 . الميلُ إلى تقصير القصائد ، فمعدّل الأبيات في قصائده عشرون (20) بيتا .

3 . كان النابغة أطول نفسا في البسيط منه في بقيّة البحور ؛ فقد أنشد عليه أطول قصيدة في ديوانه (يا دار مية) التي بلغت خمسين (50) بيتا ، و معلقته (عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار) التي بلغت ستة و أربعين (46) بيتا ، و هي ثاني أطول قصائده .

4 . تقارب عدد الزحافات بين الشطرين ، حيث وصل إلى حدّ التطابق في بعض القصائد؛ مما يضفي على شعره نوعا من التوازن الصوتي (العددي) الإيقاعي .

5- إيثار النابغة القافية المردفة بالألف ، و الراء رويّا مكسورا . و قد جسّد ذلك في معلقته "عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار" . و تأتي بعد القافية المردفة بالألف ، و الراء رويّا مكسورا القافيةُ المجرّدة ، و الدال رويا مكسورا . و قد جسّدها في مطوّلته " يا دار مية ".

6 – ظاهرة الإقواء في شعر النابغة ناتجة عن إنشاده شعره بالوقوف على السكون ، و هو وجهٌ من أوجه إنشاد العربِ القوافي في غير الترنّم .

7 . تفضيل النابغة صوت الراء ؛ لما يمتاز به من مرونة و رشاقة و تكرار ، فقد استغلّ طاقته التعبيرية في تصوير الحركة الخارجية و الحركة الداخلية ، و معاني الرقّة و النضارة .

8 . اختيار الألفاظ ذات الأصواتِ المتجانسة في البيت الواحد ، أو مجموعة من الأبيات المتجاورة ، و ذلك بتكرار صوت بعينه أو تكرار مجموعة صوتية تتّسم بالصفات نفسِها ، و اتّخاذها أداةً من أدوات تشكيل الإيقاع الداخلي .

9 . شيوع توظيف صوت الروي في أحشاء القصائد ، مما يجعله يتعدى كونه مجرّد صوت يلتزمه الشاعر في نهاية الأبيات ، ليُسهم في التّشكيل الإيقاعي الداخلي للقصيدة ، فيحسّ المتلقي بأنّ للقافية علاقةً وطيدةً بالعمل الأدبي كلّه .

10 . حضور ظاهرة التكرار حضورا لافتا ، حيث لم تغب إلا في أربع (4) قصائد لم تتجاوز بنسبة أبياتها 06,49 % من مجموع أبيات القصائد .

ب) **في مستوى البُنى الصرفية** :

1 . طغيان الزمن الماضي على دلالة صيغ الأفعال على الزمن (الزمن النحوي) ، فقد دلّت تلك الصيغ على الماضي بنسبة قاربت النصف ، متلوا بالزمن المطلق بنسبة تجاوزت الربع . و قد فسّرنا ذلك بحنين الشاعر إلى الماضي ، و هروبه من الحاضر و المستقبل .

2 . سيطرة اسم الفاعل ، ثم الصفة المشبهة على الصفات ، مع قلة توظيف صيغ المبالغة على الرّغم من كثرة مدائحه و اعتذارياته ، حيث استعاض عنها بالصفة المشبهة ؛ لدلالتها على الدوام و الثبوت .

3 . بلغ متوسط نسبة الأفعال إلى الصفات في قصائد النابغة (1.21) . و هي و إن كانت تدلّ انفعاليّة النصوص ، إلا أنها ليست مرتفعة بشكل كبير بالنظر إلى نوع الموضوعات المطروقة . و يبدو أنه كان لمؤشرات المضمون (رجل / كهل) دور كبير في الحدّ من ارتفاعها .

4 . بلوغ نسبة الأفعال إلى الصفات في اعتذاريات النابغة (1.25) ، و على الرغم من ارتفاعها ، إلا أنها لم تبلغ المتوقَّع بالنظر إلى الموضوع المتعلّق بالخوف ؛ ذلك أن الشاعر كان منشغلا في اعتذارياته بدرء التهمة عن نفسه ؛ مما جعله يميل إلى الاحتجاج مستعينا بالعقل أكثر من العاطفة . و لربّما استطعنا القول بأن الخوف من النعمان بن المنذر الذي كان يصوّره النابغة لم يكن خوفا حقيقيا ، فقد روي عن أبي عمرو بن العلاء أنه لم يمتدحه خوفاً ، و إنما امتدحه رغبةً في عطاياه و نوقه العصافير .

5 . كان النابغة أكثر انفعالا في موضوعات : العتاب ، و الاعتذار ، و وصف الطلل ، و الغزل ، و الهجاء ، في حين كان أقلّ انفعالا في وصف الناقة .

6 . هيمنة المصادر المأخوذة من الثلاثي المجرد ، و قلة استعمال مصادر الأفعال الثلاثية المزيدة . و خلوّ شعره من مصادر الأفعال الرباعية سواء أكانت مجرّدة أم مزيدة .

7 .كما وقفنا على براعة النابغة في اختيار الصيغة الصرفية الأنسب للإيحاء بمعان و مشاعر ؛ فكان لذلك الاختيار دور كبير في وسم نصوصه بالشعرية .

ج) في مستوى البُنى التركيبية :

1 . توظيف الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية ، حيث وُظّفت الأولى بنسبة 59.11 % ، أما الثانية ، فقد استُعملت نسبة 40.88 % من مجموع الجمل الخبرية المثبتة .

2 . بلغت الجملة الفعلية البسيطة المثبتة التي تعدى فعلها إلى مفعول واحد في شعر النابغة 63.63 % من مجموع الجمل الفعلية البسيطة . أما الجملة الفعلية المركبة ، فقد تصدّرتها الجملة الشرطية و شبه الشرطية بنسبة 38.62 % ، و قد تقدّمت " إذا " أدوات الشرط بنسبة 55.38% .

3 . تصدّرت الجملة الاسمية البسيطة محذوفة المبتدأ بقية أنماط الجملة الاسمية البسيطة ، حيث بلغت نسبة 28.27 % من مجموع الجمل البسيطة ، إلا أنّ الملاحظ أن معظمها قد ورد في مطالع الأبيات ممّا يجعلها قابلة للتأويل النحوي .

4 . ورود الجملة الاسمية البسيطة منسوخة بنسبة 22.06 % من مجموع الجمل البسيطة . و هي نسبة معتبرة تجاوزت الخمس .

5 . أما في ما يخص الجملة الاسمية المركبة ، فقد هيمنت فيها الجملة الاسمية ذات الخبر جملة على بقية الأنماط ، حيث وردت بنسبة 73.41 % .

6 . أما الجمل المنفية ، فقد تصدّرتها الجملة الفعلية المضارعية ، و الجملة الاسمية بنسبة 42.59 % لكل منهما . و قد تقدّمت " لا " أدوات النفي بنسبة 44.44 % .

7 . تصدّر التوكيد الصناعي أنماط الجملة المؤكّدة بنسبة 25.74 % .

8. احتلت الجملة الاستفهامية الرتبة الأولى بين الأساليب الإنشائية الطلبية بنسبة 36.76 % ، محتلّةً مطالع القصائد و المقطوعات بنسبة 34.00 %. و قد وُظّفت فيها الهمزة بنسبة 48 %.

9 . استُعمل أسلوب النهي مؤكّدا بنون التوكيد في شعر النابغة تسع (9) مرات ، أي بنسبة 50 % من مجموع توظيفه .

10 . ترخيم المنادى ثماني (8) مرات ، و هو ما يمثّل نسبة 47.05 % من مجموع المنادى.

د) في مستوى الصّورةِ الفنيّة :

1 . كان للبيئة الحضرية تأثيرٌ كبيرٌ في صياغة الصورة عند النابغة ، فـجانب كبير من روعتها في شعره يدين إلى البيئة الحضرية (الشام / العراق) ، فما كان خياله ليصل إليها لو بقي حبيس البيئة الصحراوية البدويّة .

2 . توظيفه الطلل بشكليه : الواقعي و الرمزي الذي اتّخذه مصدرا لتصوير القلق الاجتماعي ، و تشخيص القلق الوجودي .

3 . قلة عدد القصائد المفتتحة بالوقوف على الأطلال في شعر النابغة ، مقارنة بامرئ القيس و زهير بن أبي سلمى ، و ذلك راجع إلى تأثير البيئة الحضريّة .

4 . مراعاة المقام و أحوال الخطاب في تشكيل الصورة الشعرية .

5. الحضور اللافت للبيئة الدينية (الحج إلى البيت الحرام) في رسم الصورة الفنية . و اتّخاذه من التاريخ و الأسطورة و الأمثال مصدرا لاستقاء الصور، لما لها من تأثير في نفوس الناس .

6 . على الرغم من أن التشبيه احتلّ الرتبة الثانية بعد الكناية في ترتيب الصور البلاغية في ديوان النابغة إلا أنه كان له الأثر الكبير في تشكيل الصور الفنية ، فقد أبدع تشبيهات لم يسبق إليها ، و لم ينازعه فيها أحدٌ من الشعراء بعده .

7 . تقوم طريقة النابغة في التصوير على الجمع بين أكثر من صورة بيانية في البيت الواحد ، و قد تكون تلك الصور من نوع واحد ، أو من أنواع مختلفة .

8. حضور الصورة الحقيقية التي أدت وظيفة فنيّة أكثر من كثير من الصور البيانية المبتذلة.

9 . من أهم ما أدّته الصورة الفنية من وظائف في شعر النابغة الإيحاء بالمعاني و العواطف و الابتعاد عن التقرير ، و بعْثُ الحياةِ في الطلل و القبر اللذين حوّلتهما من مظهرين للموت و الخراب إلى مظهرين للحركة و الجمال .

10 . القوة التأثيرية للصورة في شعر النابغة نابعة من مخاطبتها أكثر من حاسة ، فهي قد تخاطب أربع حواس في الوقت نفسه .

11. اتسام صور النابغة بالمبالغة ، ما جعله يبتدع صورا شعرية فريدة سواء في تعظيم ممدوحيه ، أو تصوير حالته النفسية ، أو في تصويره المرأة التي ارتقى بها إلى الجمال المثالي المنشود .

12 . دراسة الصورة الكليّة في شعر النابغة تُثبت أن القصيدة التي مطلعها " أرسما جديدا من سعاد تجنّب " و القصيدة التي مطلعها " أتاني أبيت اللعن أنّك لمتني " قصيدةٌ واحدة و ليستا قصيدتين كما رُويتا .

كانت هذه خلاصةُ ما كاشفني به شعرُ النابغة من أسرار أسلوبه ، و لا يمكنني بحالٍ الادّعاءُ بأنّني قد وفّيتُ الموضوعَ حقّه ، فقد يجود على غيري بما ضنَّ به عليّ . و غايةُ ما أرجو أن يكون هذا البحث قد قدّم مادةً علميّةً دقيقةً ينتَفعُ بها دارسٌ اليوم ، أو يستعين بها ناقدٌ غدا .

ملخّص .

هذا البحثُ موضوعُ أطروحةٍ مُعَدّةٍ لنيل شهادة " دكتوراه العلوم " في تخصّص "علومِ اللّسانِ العربيّ " . و هو يتّخذ من أسلوب النابغة الذبياني (ت 18 ق) موضوعا له .

و معلومٌ أن هذا الشاعر قد كان أحدَ الشعراء الأربعة المقدّمين في العصر الجاهلي ، و أنه كان نديما لملوك الغساسنة و المناذرة ، و حكما بين الشعراء في سوق عكاظ .

و قد وُسِمَ هذا البحثُ بـ : " خصائص الأسلوب في شعر النّابغة الذبياني ".

و هو يهدِفُ إلى الكشفِ عن تلك الخصائص الأسلوبيّة التي جعلت من شعرِ النّابغة عملا فنّيا بقي خالدا على مرّ العصور .

و قد ارتأى صاحبُ البحثِ أن يتّخِذَ من المنهجِ الوصفيّ منهجا لهذه الدّراسةِ ، مع الاستعانةِ بالتحليلِ ، و الإحصاءِ الذي من شأنه محاصرةُ تلكَ الخصائص الأسلوبيّةِ في النّصوص، و الكشفُ عنها .

و قد تكوّن هذا البحثُ من مقدّمةٍ ، و خمسةِ فصولٍ ، و خاتمة .

أمّا **الفصلُ الأول ، فكان نظريّا** ، وسمتُه بـ : " **الأسلوبية : إشكاليّة العلم و المنهج** " . و هو فصلٌ ٌ تأسيسيٌّ ؛ إذ لا يُمكن إجراءُ أيّ دراسةٍ تطبيقيّةٍ دون أساسٍ نظريٍّ تقومُ عليه . و قد افتُتِح بمدخل ناقش إشكاليّة الأسلوبيّة : أهي علمٌ أم منهج ؟ محاورا بعض الآراء التي حكمت بموت الأسلوبية . ثمّ قُسِّم إلى مبحثين ضمّ كلٌّ منهما مطلبين .

و قد تناول المبحث الأول في أوّل مطلبيه " حدّ علم الأسلوب " ، و تطرّق في ثانيهما إلى " موضوع العلم " . في حين تطرّق المبحث الثاني إلى " اتّجاهات الأسلوبية " في المطلب الأول ، و وضّح " منهجية التحليل الأسلوبي " في المطلب الثاني .

أمّا **الفصلُ الثاني** ، فوسِم بـ : " **الخصائصِ الأسلوبيّةِ في البنيةِ الإيقاعيّة** " .

و قد صُدِّر بمدخل تطرّق إلى مفهوم الإيقاع ، و عناصره . ثمّ قُسِّم إلى مبحثين : درس أوّلُهما " الخصائصَ الأسلوبيّةَ في الإيقاع الخارجيّ " ، متمثّلاً في الأوزان و القوافي . أمّا ثانيهما ، فقد خُصّص لدراسةِ " الخصائص الأسلوبيّةِ في الإيقاع الداخلي " ، متمثّلةً في : الخصائص الأسلوبية في الصوت المعزول (اختيار الصوت و الوظيفة الشعرية ، و صدى صوت الروي في القصيدة ، والأصوات المهموسة) . و الخصائص الأسلوبية للصوت في إطار اللفظ (التكرار ، و الجناس ، و الطباق ، و المقابلة) .

و جاء **الفصلُ الثالث** تحت عنوان : " **الخصائص الأسلوبيّةِ في البنى الصّرفية** " ، و قد تشكّل من مبحثين : ضمّ الأول ثلاثة مطالب : درسْتُ في أولها "الخصائص الأسلوبية في توظيف الأفعال" ، و في ثانيها "الخصائص الأسلوبية في توظيف الصّفات" ، و طبّقت في المطلب الأخير معادلة "بوزيمان A.Buseman " القائمةَ على حساب " نسبةِ الأفعالِ إلى الصّفات"، بوصفها مقياسا للكشف عن أدبية النصوص و انفعاليّتها .

أما المبحث الثاني ، فقد خصّصته لدراسة " الخصائص الأسلوبية في توظيف المصادر" ، و " الاختيار في توظيف الصّيغ الصرفية ".

أما **رابع الفصول** ، فقد وسَمْتُه بـ : " **الخصائص الأسلوبيّة في البنى التركيبية** ". و قد زاوجت فيه بين دراسة النّحو و المعاني ، معتمدا تصنيفَ الجملِ على أساسِ نظامها و أساليبها ، محدّدا أنماطَها و صورَها ، مبرزا معانيها البلاغيّة .

و قد افتُتح هذا الفصل بمدخل تعرّض إلى مفهوم الجملة بوصفها موضوعَ دراسةِ التراكيب اللغوية . ثم قُسّم إلى مبحثين : درس الأولُ في مطالب ثلاثة : الجملةَ الخبريّةَ بأساليبها : المثبتةَ ، والمنفيّةَ ، والمؤَكّدةَ . و تكفّل الثاني بدراسة الجملة الإنشائيّة بنوعيها : الطّلبيّة ، و الإفصاحيّة .

أما **الفصل الأخير** ، فقد خُصّص لدراسة " **الخصائص الأسلوبية في بناء الصورة الفنية** ". و قد صُدّر بمدخل تطرّق إلى مفهوم الصورة الفنيّة . ثمّ قُسّم إلى ثلاثة مباحث : تناول أولها " مصادرَ الصورةِ الجزئية و أنماطَها " . و درس ثانيها " عناصرَ الصّورة الكليةِ و تشكُّلَها " . أما المبحث الأخير ، فقد خُصّص لدراسة " خصائص الصورة الفنية و وظائفها " .

و خُتِم البحثُ بخاتمة تضمّنت أهمَّ نتائجِه . و قد صُنِّفت صنفين :

- نتائجُ عامةٌ ، تتعلّقُ بمختلفِ القضايا : المنهجيّة ، و الإيقاعيّةِ ، و البلاغيّة ، و النحويّةِ .
- ونتائجُ خاصَّةٌ تتعلّقُ بالخصائصِ الأسلوبيّةِ في شعر النابغة الذبيانيّ موضوعِ الدراسة .

أولا . النتائج العامة :

1 . ضرورة التمييز بين الأسلوبية (علم الأسلوب) التي هي علمٌ وصفيٌّ يُعدُّ جزءا مكمّلا للسانيات ، و الأسلوبية بوصفها منهجا نقديا .

2 . على المحلّل الأسلوبي أن يرسم حدود علم الأسلوب ، من أين تبدأ و أين يجب أن تنتهي ؛ لئلا تستحيل الدراسةُ نقديّةً أو بلاغية أو لسانية .

3 . ضرورةُ الاستفادةِ من كلِّ الاتجاهاتِ الأسلوبيّة بما يخدم موضوعَ الدراسة ، مع تفادي ليِّ أعناقِ النّصوصِ ؛ لإثباتِ نظريَّةٍ ما ، أو مقولةٍ سابقة .

4 . خطورةُ الإحصاءِ في الدِّراساتِ النصّية ، فهو نعْمَ الأداةُ للكشف عمّا في أغوارِها من خصائص أسلوبية تحوّلها من مجرّد رسالة لسانيّة إلى عمل فنيّ متفرّد .

5 . دراسة الشعر العربي اعتمادا على نظام المقاطع الصوتية يُبين عن حقيقة الإيقاع أكثر من اعتماد التقطيع العروضي .

6 . بعض الزحافات و العلل لا ينتج عنها تغيير في عدد المقاطع الصوتية ، و إنما تؤدي إلى تغيير في نوع تلك المقاطع . و بعضها الآخر ينتج عنها نقص في عدد المقاطع الصوتية .

7. الأشكال المقطعية للقوافي الأكثر دورانا في الشعر العربي (المتواتر والمتدارك و المتراكب) كثيرة تبلغ في مجموعها (18) شكلا . و قد ينتج عن كلِّ شكل من تلك الأشكال صور بالنّظر إلى طريقة الإنشاد ؛ مما يجعل فكرة رتابة القافية التقليدية أمرا ليس مسلما به .

8 . ضرورة إعادة النظر في تصنيف بعض الأساليب الإنشائية غير الطلبية ، و منها أسلوبُ القسَمِ الذي هو أسلوبٌ خبري لا إنشائي ، فما هو إلاّ وسيلةٌ من وسائل التوكيد .

9 . جملةُ التَّحسُّرِ ليست مجرّدَ غرضٍ بلاغيٍّ من أغراض أسلوبِ النداءِ ، و إنما هي جملةٌ إفصاحيةٌ مستقلّةٌ بمعناها .

10 . لا يمكن تعميم الحكم بنفي الوحدة الفنية عن القصيدة الجاهلية ، و التّسليم بأنها مفكّكة الأوصال ، أو فسيفساء من الموضوعات ؛ فعلى الرغم من تعدد موضوعاتها إلا أن كثيرا منها تحققت فيها الصورة الكلية التي يمكن الوقوف عليها بعد فكّ الرموز .

ثانيا :النتائج الخاصة :

أ) في مستوى البنية الإيقاعية :

1. اصطفاء النابغة الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع ، فالأبحر الموظفة في القصائد انحصر عدد مقاطعها الصوتية بين الأربعة والعشرين (24) والثلاثين (30) مقطعا (24 – 26 – 28 – 30) ، و ذلك راجع إلى طبيعة الموضوعات ، و مراعاته مقام الخطاب ، و أحوال المتلقي لهذا الخطاب .

2 . الميلُ إلى تقصير القصائد ، فمعدّل الأبيات في قصائده عشرون (20) بيتا .

3 . كان النابغة أطول نفسا في البسيط منه في بقيّة البحور ؛ فقد أنشد عليه أطول قصيدة في ديوانه (يا دار مية) التي بلغت خمسين (50) بيتا ، و معلقته (عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار) التي بلغت ستة و أربعين (46) بيتا ، و هي ثاني أطول قصائده .

4 . تقارب عدد الزحافات بين الشطرين ، حيث وصل إلى حدّ التطابق في بعض القصائد؛ مما يضفي على شعره نوعا من التوازن الصوتي (العددي) الإيقاعي .

5- إيثار النابغة القافية المردفة بالألف ، و الراء رويّا مكسورا . و قد جسّد ذلك في معلقته "عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار" . و تأتي بعد القافية المردفة بالألف ، و الراء رويّا مكسورا القافيةُ المجرّدة ، و الدال رويا مكسورا . و قد جسّدها في مطوّلته " يا دار مية ".

6 – ظاهرة الإقواء في شعر النابغة ناتجة عن إنشاده شعره بالوقوف على السكون ، و هو وجهٌ من أوجه إنشاد العربِ القوافي في غير الترنّم .

7 . تفضيل النابغة صوت الراء ؛ لما يمتاز به من مرونة و رشاقة و تكرار ، فقد استغلّ طاقته التعبيرية في تصوير الحركة الخارجية و الحركة الداخلية ، و معاني الرقّة و النضارة .

8 . اختيار الألفاظ ذات الأصواتِ المتجانسة في البيت الواحد ، أو مجموعة من الأبيات المتجاورة ، و ذلك بتكرار صوت بعينه أو تكرار مجموعة صوتية تتّسم بالصفات نفسِها ، و اتّخاذها أداةً من أدوات تشكيل الإيقاع الداخلي .

9 . شيوع توظيف صوت الروي في أحشاء القصائد ، مما يجعله يتعدى كونه مجرّد صوت يلتزمه الشاعر في نهاية الأبيات ، ليُسهم في التّشكيل الإيقاعي الداخلي للقصيدة ، فيحسّ المتلقي بأنّ للقافية علاقةً وطيدةً بالعمل الأدبي كلّه .

10 . حضور ظاهرة التكرار حضورا لافتا ، حيث لم تغب إلا في أربع (4) قصائد لم تتجاوز بنسبة أبياتها 49،06 % من مجموع أبيات القصائد .

ب) في مستوى البُنى الصرفية :

1 . طغيان الزمن الماضي على دلالة صيغ الأفعال على الزمن (الزمن النحوي) ، فقد دلّت تلك الصيغ على الماضي بنسبة قاربت النصف ، متلوا بالزمن المطلق بنسبة تجاوزت الربع . و قد فسّرنا ذلك بحنين الشاعر إلى الماضي ، و هروبه من الحاضر و المستقبل .

2 . سيطرة اسم الفاعل ، ثم الصفة المشبهة على الصفات ، مع قلة توظيف صيغ المبالغة على الرّغم من كثرة مدائحه و اعتذارياته ، حيث استعاض عنها بالصفة المشبهة ؛ لدلالتها على الدوام و الثبوت .

3 . بلغ متوسط نسبة الأفعال إلى الصفات في قصائد النابغة (1.21) . و هي و إن كانت تدلّ انفعاليّة النصوص ، إلا أنها ليست مرتفعة بشكل كبير بالنظر إلى نوع الموضوعات المطروقة . و يبدو أنه كان لمؤشرات المضمون (رجل / كهل) دور كبير في الحدّ من ارتفاعها .

4 . بلوغ نسبة الأفعال إلى الصفات في اعتذاريات النابغة (1.25) ، و على الرغم من ارتفاعها ، إلا أنها لم تبلغ المتوقَّع بالنظر إلى الموضوع المتعلّق بالخوف ؛ ذلك أن الشاعر كان منشغلا في اعتذارياته بدرء التهمة عن نفسه ؛ مما جعله يميل إلى الاحتجاج مستعينا بالعقل أكثر من العاطفة . و لربّما استطعنا القول بأن الخوف من النعمان بن المنذر الذي كان يصوّره النابغة لم يكن خوفا حقيقيا ، فقد روي عن أبي عمرو بن العلاء أنه لم يمتدحه خوفاً ، و إنما امتدحه رغبةً في عطاياه و نوقه العصافير .

5 . كان النابغة أكثر انفعالا في موضوعات : العتاب ، و الاعتذار ، و وصف الطلل ، و الغزل ، و الهجاء ، في حين كان أقلّ انفعالا في وصف الناقة .

6 . هيمنة المصادر المأخوذة من الثلاثي المجرد ، و قلة استعمال مصادر الأفعال الثلاثية المزيدة . و خلوّ شعره من مصادر الأفعال الرباعية سواء أكانت مجرّدة أم مزيدة .

7 .كما وقفنا على براعة النابغة في اختيار الصيغة الصرفية الأنسب للإيحاء بمعان و مشاعر ؛ فكان لذلك الاختيار دورٌ كبيرٌ في وَسْم نصوصه بالشعرية .

ج) في مستوى البُنى التركيبية :

1 . توظيف الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية ، حيث وُظّفت الأولى بنسبة 59.11 % ، أما الثانية ، فقد استُعملت نسبة 40.88 % من مجموع الجمل الخبرية المثبتة .

2 . بلغت الجملة الفعلية البسيطة المثبتة التي تعدى فعلها إلى مفعول واحد في شعر النابغة 63.63 % من مجموع الجمل الفعلية البسيطة . أما الجملة الفعلية المركبة ، فقد تصدّرتها الجملة الشرطية و شبه الشرطية بنسبة 38.62 % ، و قد تقدّمت " إذا " أدوات الشرط بنسبة 55.38% .

3 . تصدّرت الجملة الاسمية البسيطة محذوفة المبتدأ بقية أنماط الجملة الاسمية البسيطة ، حيث بلغت نسبة 28.27 % من مجموع الجمل البسيطة ، إلا أنّ الملاحظ أن معظمها قد ورد في مطالع الأبيات ممّا يجعلها قابلة للتأويل النحوي .

4 . ورود الجملة الاسمية البسيطة منسوخة بنسبة 22.06 % من مجموع الجمل البسيطة . و هي نسبة معتبرة تجاوزت الخمس .

5 . أما في ما يخص الجملة الاسمية المركبة ، فقد هيمنت فيها الجملة الاسمية ذات الخبر جملة على بقية الأنماط ، حيث وردت بنسبة 73.41 % .

6 . أما الجمل المنفية ، فقد تصدّرتها الجملة الفعلية المضارعية ، و الجملة الاسمية بنسبة 42.59 % لكل منهما . و قد تقدّمت " لا " أدوات النفي بنسبة 44.44 % .

7 . تصدّر التوكيد الصناعي بقية أنماط الجملة المؤكّدة بنسبة 25.74 % .

8 . احتلت الجملة الاستفهامية الرتبة الأولى بين الأساليب الإنشائية الطلبية بنسبة 36.76 % ، محتلّةً مطالع القصائد و المقطوعات بنسبة 34.00 %. و قد وُظّفت فيها الهمزة بنسبة 48 %.

9 . استُعمل أسلوب النهي مؤكّدا بنون التوكيد في شعر النابغة تسع (9) مرات ، أي بنسبة 50 % من مجموع توظيفه .

10 . ترخيم المنادى ثماني (8) مرات ، و هو ما يمثّل نسبة 47.05 % من مجموع المنادى.

د) في مستوى الصّورة الفنيّة :

1 . كان للبيئة الحضرية تأثيرٌ كبيرٌ في صياغة الصورة عند النابغة ، ف جانب كبير من روعتها في شعره يدين إلى البيئة الحضرية (الشام / العراق) ، فما كان خياله ليصل إليها لو بقي حبيس البيئة الصحراوية البدويّة .

2 . توظيفه الطلل بشكليه : الواقعي و الرمزي الذي اتّخذه مصدرا لتصوير القلق الاجتماعي ، و تشخيص القلق الوجودي .

3 . قلة عدد القصائد المفتتحة بالوقوف على الأطلال في شعر النابغة ، مقارنة بامرئ القيس و زهير بن أبي سلمى ، و ذلك راجع إلى تأثير البيئة الحضريّة .

4 . مراعاة المقام و أحوال الخطاب في تشكيل الصورة الفنيّة .

5. الحضور اللافت للبيئة الدينية (الحج إلى البيت الحرام) في رسم الصورة الفنية . و اتّخاذه من التاريخ و الأسطورة و الأمثال مصدرا لاستقاء الصور، لما لها من تأثير في نفوس الناس .

6. على الرغم من أن التشبيه احتلّ الرتبة الثانية بعد الكناية في ترتيب الصور البلاغية في ديوان النابغة إلا أنه كان له الأثر الكبير في تشكيل الصور الفنية ، فقد أبدع تشبيهات لم يسبق إليها ، و لم ينازعه فيها أحدٌ من الشعراء بعده .

7 . تقوم طريقة النابغة في التصوير على الجمع بين أكثر من صورة بيانية في البيت الواحد ، و قد تكون تلك الصور من نوع واحد ، أو من أنواع مختلفة .

8 . حضور الصورة الحقيقية التي أدت وظيفة فنيّة أكثر من كثير من الصور البيانية المبتذلة.

9 . من أهم ما أدّته الصورة الفنية من وظائف في شعر النابغة الإيحاء بالمعاني و العواطف و الابتعاد عن التقرير ، و بعْثُ الحياةِ في الطلل و القبر اللذين حوّلتهما من مظهرين للموت و الخراب إلى مظهرين للحركة و الجمال .

10 . القوة التأثيرية للصورة في شعر النابغة نابعة من مخاطبتها أكثر من حاسة ، فهي قد تخاطب أربع حواس في الوقت نفسه .

11 . اتسام صور النابغة بالمبالغة ، ما جعله يبتدع صورا شعرية فريدة سواء في تعظيم ممدوحيه ، أو تصوير حالته النفسية ، أو في تصويره المرأة التي ارتقى بها إلى الجمال المثالي المنشود .

12 . دراسة الصورة الكليّة في شعر النابغة تُثبت أن القصيدة التي مطلعها " أرسما جديدا من سعاد تجنّب " و القصيدة التي مطلعها " أتاني أبيت اللعن أنّك لمتني " قصيدةٌ واحدة و ليستا قصيدتين كما رُويتا .

RESUME

- Le présent exposé a pour objet une thèse en vue d'obtenir le grade de « Doctorat en sciences » dans ''les Sciences du langage Arabe''.

- Son écrivain l'a intitulé **« Les caractéristiques du style dans la poésie d'Ennabigha Ethubiani '' ».**

-Le sujet de cette recherche est le style de '' Ennabigha Ethubiani (décédé en 18pré-islamique), qui était l'un des quatre poètes présentés dans l'ère pré- islamique, Il était un ami des rois et le juge entre les poètes au " Souk d'Okadh ".

- Son écrivain l'a intitulé « Les caractéristiques du style dans la poésie ''d'Ennabigha Ethubiani '' ».

- Cette étude vise à découvrir les caractéristiques qui ont fait de cette poésie un chef-d'œuvre artistique glorieux.

- L'auteur de l'exposé avait opté pour une méthode descriptive pour présenter son étude, tout en s'appuyant sur l'analyse et la statistique qui aura à dénombrer ces caractéristiques stylistiques dans les textes, et les découvrir.

- Cet exposé est composé d'une introduction, de cinq chapitres et d'une conclusion.

- Concernant **le premier Chapitre**, il est théorique, intitulé **''La stylistique : problématique de la science et de la méthode''**. C'est un Chapitre constitutif de l'étude, tout en sachant qu'il est impossible d'élaborer une étude pratique sans base théorique d'appui. Ce chapitre est ouvert d'une entrée, qui discute la problématique de la stylistique : est-elle une science ou une méthode ? Interrogant certains points de vue qui ont décidé la mort de stylistique.

Il est réparti en deux sous-chapitres: le premier a porte sur ''La définition de la stylistique '' ; alors que le deuxième a pour étude ''Les tendances stylistiques ''.

- Quand au **deuxième chapitre**, il a pour titre **'' Les caractéristiques du style dans la structure rythmique''** ; Il est initié par une préface : ''La notion de rythme et ses éléments'' ; ensuite, il est subdivisé en deux sous-chapitres ; le premier portant sur ''Les caractéristiques stylistiques dans le rythme externe'', se présentant dans les paradigmes et les rimes ; tan disque le deuxième avait pour objet l'étude '' des caractéristiques stylistiques dans le rythme interne'', se présentant dans le son isolé (le choix du son et la fonction poétique , L'écho de 'Rawi' dans le poème et les sons assourdis), ainsi que le son dans le cadre du lexème (la répétition, l'assonance, l'antithèse et la collation).

- En ce qui concerne **le troisième chapitre**, il est intitulé **''Les caractéristiques stylistiques dans les structures morphologiques''**, il est réparti en deux sous-chapitres: le premier à son tour, est réparti en trois points: le premier portant sur les caractéristiques stylistiques dans l'utilisation des verbes; alors que le deuxième point a pour l'étude les caractéristiques stylistiques dans l'utilisation des adjectifs, quant au troisième, il est consacré à l'application de l'équation de ''A.Buseman'' basé sur le calcul du nombre des verbes par rapport aux adjectifs.

- A propos du deuxième sous-chapitre, il a est réparti en deux points: le premier porte sur les caractéristiques stylistiques dans l'utilisation des noms d'action ; alors que le deuxième étudie le choix de l'utilisation des formules morphologiques.

- **Le quatrième chapitre** est intitulé **''Les caractéristiques stylistiques dans les structures syntaxiques''**. Il est initié par une préface intitulée ''La notion de la phrase comme un sujet de l'étude des structures syntaxiques''.

Ce chapitre a marié entre la grammaire et les significations, se basant sur la classification des phrases selon leur système et leurs styles fixant leurs types et leurs figures, et mettant en relief leurs notions rhétoriques.

- Il a comprend deux chapitres: Le premier a pour étude la phrase déclarative de toutes formes : affirmative, intensive et négative.

- Quand au deuxième chapitre, il a pour objet l’étude de la phrase rédactionnelle : demande et information.

- A propos du **dernier chapitre** de la présente recherche est intitulé **’’Les caractéristiques stylistiques dans la structure** de l’image poétique’’. Il est ouvert par une préface qui a pour objet :’’la notion de l’image poétique ’’. Puis il est réparti en trois sous-chapitres: le premier portant sur ‘‘ Les origines de l’image partielle et ses types‘’; alors que le deuxième a pour étude ‘’ Les éléments de l’image globale et sa constitution ‘’.

A propos du troisième sous-chapitre, il étudie ‘’Les caractéristiques de l’image poétique et ses fonctions’’.

- Ledit exposé était terminé par une conclusion comportant les principaux résultats réalisés, lesquels classés en deux catégories :

° Résultats généraux : portant sur les différents aspects méthodologiques, rythmiques, rhétoriques et grammaticaux.

° Résultats spéciaux : qui concernent les caractéristiques stylistiques dans le recueil de poèmes étudié.

Premièrement : Résultats Généraux :

1/ La nécessité de distinguer entre la stylistique, qui est une science descriptive et partie complémentaire de la linguistique, ou une approche stylistique considérée comme une méthode de la critique littéraire.

2/ L'Analyste doit bien connaître les limites de la stylistique, pour que l’étude ne devienne pas critique, rhétorique, ou linguistique.

3/ La nécessité de bénéficier de toutes les tendances stylistiques, pour enrichir l’objet de l’étude, tout en évitant de distordre le cou des textes en vue de confirmer une telle ou telle théorie ou dicton précédent.

4/L’importance des statistiques dans les études des textes étant capables (les statistiques) de dévoiler les caractéristiques qui font d'un message linguistique un chef-d’œuvre.

5/ L'étude de la poésie arabe selon le système syllabique montre que la vérité sur le rythme est mieux que le découpage métrique.

6/ Il ya des changements métriques (Zihaf et Illa) qui ne conduisent pas à un changement dans le nombre de syllabes, mais à un changement dans ces types. Et d'autres se traduisent par une diminution du nombre de syllabes.

7/ Le nombre total des formes syllabiques du rime qui est largement utilisée dans la poésie traditionnelle arabe (Elmotawatir, Elmotadarik et Elmotarakib) est de (18) formes. Chaque forme peut crée d'autres images, compte tenu à la façon de la performance poétique. et cela rendre l'idée de la monotonie de la rime traditionnelle une idée inacceptable.

8 / La nécessité de reconsidérer certains styles rédactionnels, tels que Le style de serrement, qui est déclaratif, non rédactionnel. Il n’est autre qu’un moyen de confirmation.

9/ La phrase de consternation n’est pas seulement un objectif rhétorique du style vocatif, mais plutôt une phrase rédactionnelle indépendante, du point de vue du sens.

10/ Il ne faut jamais généraliser le jugement nier l'unité de l'art dans le poème arabe traditionnelle, et ne pas être considéré comme une mosaïque de sujets. Malgré la multiplicité des sujets, beaucoup d'entre eux ont atteint l'image globale, qui se manifeste après le décryptage du poème.

Deuxièmement : Résultats Spéciaux :

A/ Au niveau de la structure rythmique :

1/ Le poète choisit les mètres de longues syllabes. La majorité d'entre eux se situant entre (24) et (30); en raison de la nature des sujets, les circonstances de discours, et les situations des récepteurs.

2/ La tendance de raccourcir à les poèmes, qui sont moyennés de (20) vers.

3/‘’Ennabigha’’ a un souffle plus long dans le paradigme de (Bassit), que dans les autres.

4/ La convergence du nombre de (Zihaf) entre les deux parties du vers, où il est arrivé à l'égalité dans certains poèmes, lui donnant ainsi une sorte d'équilibre rythmique.

5/ Le poète préfère la rime (Almordafa avec le ''Alif'') et le ''R'' comme ''Rawi'' brisé, et puis la rime nue avec le ''D'' comme ''Rawi'' brisé.

6/Le phénomène ''d'iquoa'' (La différence entre les voyelles brèves à la fin des vers) dans la poésie de ''Nabigua'' est la conséquence de l'arrêt sur les phonèmes quiescents; c'est une forme de chanter les poèmes chez les anciens arabes.

7/''Ennabigua'' Préfère la voix ''R''; cet avantage de souplesse, d'agilité et de répétition; il a exploité la capacité expressive pour dessiner le mouvement externe, le mouvement interne et les significations de la douceur et de la fraîcheur.

8/Le choix des mots contenants des voix homogènes dans le vers ou dans un groupe de vers voisins, en répétant le son d'un groupe particulier ou de répéter la même recette des sons, comme outil de la formation du rythme interne.

9/La prévalence de la voix de ''Rawi'' dans les entrailles des poèmes, ce qui en fait plus qu'une simple voix fixe à la fin de vers, il contribue à la formation de rythme interne du poème; alors que le destinataire se sent qu'il y a une forte relation entre la rime et tout l'œuvre littéraire.

10/La présence importante du phénomène de répétition de différents types.

B/ <u>Au niveau des structures morphologiques</u> :

1/ Le temps grammatical (contextuel) est caractérisé par la domination du passé. Son utilisation est environ la moitié, suivi par le temps absolu qui dépasse le quart. Ceci peut être interpréter par la nostalgie du poète pour le passé et la fuite de son présent et son avenir.

2/ L'usage de participe actif, puis l'adjectif assimilé plutôt que les autres formes, et la rareté de l'utilisation de la forme intensive; bien que les sujets de louange et l'excusent nécessite son usage; il est remplacé par l'adjectif assimilé qui signifie le toujours et la constance.

3/ Le ratio moyen des verbes par rapport aux adjectifs, dans les poèmes de ''Ennabigha'' est de (1.21). Bien que cela indique que ses poèmes sont émotifs, mais il n'est pas trop élevé, compte tenu de la nature des sujets. Il semble que les indicateurs de contenu (homme / personne âgée) ont joué un rôle majeur dans la réduction de son augmentation.

4/ Le poète était plus crispé aux poèmes de reproche, de l'excuses, d'érotique, de dénigrement, et de la description de la nuit ; alors qu'il était moins crispé dans la description du chameau.

5/ Nous enregistrons la dextérité du poète dans le choix des formules morphologiques les plus appropriés ; pour suggérer des significations et des sentiments; c'était tellement le choix qui a joué un rôle du marquage poétique des textes.

<u>C/ Au niveau des structures syntaxiques:</u>

1/ Nous notons l'utilisation de la phrase verbale plus que la phrase nominale, où la première est employé à 59,11%, tandis que la seconde, est utilisé à 40,88% du total des phrases déclaratives affirmatives.

2/ Les phrases verbales simples qui contiennent un seul (c.o.d) dans les poèmes de ''Ennabigha'', font un pourcentage de 63.63 % du total des phrases verbales simples. Tandis que la première place a été occupée par la phrase conditionnelle et para-conditionnelle au niveau de la phrase verbale complexée ; où ''إذا / si'' a occupée la première place par rapport aux autres outils de condition à 55.38 %.

3/ La phrase nominale où le sujet supprimé est arrivée en tête des types de phrase simple nominale; où le pourcentage est de 28,27% de l'ensemble des phrases simples, mais à noter que la plupart d'entre eux avaient été reçus au début des Lignes ; ce qui les rend sujet à l'interprétation grammaticale.

4/ La phrase nominale est venue modifiée (par des particules) dans la poésie de ''Ennabigha'', elle constitue à 22,06% du total des phrases simples.

5/ la phrase nominale qui avait l'attribut du sujet sous la forme d'une phrase a dominé sur les restes des types des phrases nominale complexées, qui représentent 73,41%.

6/Et en ce qui concerne la phrase négative, a surmonté la phrase verbale inaccomplie et la phrase nominale: chacune d'eux a un ratio de 42,59%, où ''لا'' a occupée la première place par rapport aux autres outils de négation à 44,44%.

7/La phrase interrogative a occupé le premier rang parmi les styles d'ordre à 36,76%, elle a occupée les débuts de poèmes par 34,00%; où (La Hamza) est utilisée à 48%.

8/Nous signalons que l'une des principales caractéristiques est que La phrase d'interdiction est utilisée intensivement par (le Noun) dans les poèmes à 50 %.

D/ Au niveau de l'image poétique:

1/ L'environnement urbain a eu un impact significatif dans la formulation des images poétiques chez ''Ennabigha'', une grande partie de la splendeur de sa poésie provient de l'environnement urbain (Sham / Irak). Son imagination n'a pas pu créer ces images, s'il est resté enfermé dans l'environnement du désert nomade.

2/ Le poète a utilisé les ruines sous deux formes: la forme réelle et comme une source symbolique pour dépeindre l'Anxiété sociale, et le diagnostic de l'Anxiété existentielle.

3/ Nous notons dans les poèmes de ''Ennabigha'' le nombre limité d'ouvertures poèmes se tenir debout sur les ruines, par rapport à ''Imri Elqays'' et ''Zouhair bin Abi Salma'', et cela est dû à l'impact de l'environnement urbain.

4/ Nous avons remarqué que le poète prend en compte les situations et les conditions du discours dans l'élaboration de l'image ; il a pris l'image de la femme arabe bédouine de l'environnement du désert nomade, et l'image de la femme urbaine est prise à partir de l'environnement urbain.

5/ Comme nous l'avons noté la forte présence de l'environnement religieux (le pèlerinage à la maison sacrée) à l'élaboration de l'image poétique, Il a également fait une source de l'histoire et le mythe de dessiner ces images.

6/ Bien que la comparaison occupe le deuxième rang après la métonymie dans l'ordre des images rhétoriques dans les poèmes de ''Ennabigha'', elle a un impact significatif dans la formation d'images poétiques, il a inventé des comparaisons sans précédent.

7/ La technique de ''Ennabigha'' en imagerie est basée sur une combinaison de plus d'une image rhétorique au vers, et ces images peuvent être d'un type ou de types différents.

8/ La présence de l'image véridique qui a jouée un rôle poétique plus que certaines images rhétoriques vulgaires.

9/ Parmi les fonctions les plus importantes de l'image poétique dans la poésie de ''Ennabigha'' est l'inspiration des émotions et de rester loin de discours direct, ainsi que insuffler la vie dans la tombe et la ruine qui ont été transformés de la signification de la mort à la signification de la vie et la beauté.

10/ On peut dire que le Pouvoir d'influence de l'image dans ses poèmes ; en raison de l'image s'adresse à plus d'un sens. Elle peut s'adresser au quatre sens en même temps.

11/ Nous avons remarqué que les images poétiques dans les poèmes de "Ennabigha" ont était caractérisés par l'exagération, qui lui a permis d'inventer des images uniques de poésie, sur tous dans la maximisation de le comblé d'éloge, l'expression de son état psychologique, ou dans la description de la femme qui lui a donné les qualités souhaitées de la beauté idéale.

12/ Enfin, on peut noter que l'étude de l'image globale prouve le poème N°3 et le poème N°4, dans le recueil de poèmes de ''Ennabigha'' ne sont qu'un seul poème, non deux.

مصادر البحث و مراجعه

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .

– المدونة : ديوان النابغة الذبياني (زياد بن معاوية بن ضباب ت 18 ق هـ) ، تحقيق و شرح الشيخ مُحَمَّد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، و الشركة الجزائرية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1976 .

أولا – المصادر العربية القديمة :

الاستراباذي (رضي الدين . ت 686 هـ)

1- شرح الرضي على الكافية ، تصحيح يوسف حسن عمر ، جامعة قاريونس ، ليبيا ، 1978 .

الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن مُحَمَّد . ت 356 هـ)

2-كتاب الأغاني، تحق، إحسان عباس و إبراهيم السعافين و بكر عباس، دار صادر، بيروت،ط 2، 2004.

الأعلم الشنتمري (يوسف بن سليمان . ت 376 هـ)

3- أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، شرح ، مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل، بيروت، (د ط)، (د ت).

امرؤ القيس (ت 80 ق هـ)

4- شرح ديوان امرئ القيس ، شرح و تحق ، حجر عاصي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1994.

ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمن بن مُحَمَّد . ت 577 هـ)

5- أسرار العربية ، تحق ، فخر صالح قدارة ، دار الجيل، بيروت، ط1 ، 1995.

6- الإنصاف في مسائل الخلاف، تحق مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع، القاهرة ،(د ط) ، 2009.

البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحي . ت 284 هـ)

7- ديوان البحتري ، ج1 ، دار صادر ، بيروت ، (د ط) ، (د ت) .

البطليوسي (أبو بكر عاصم بن أيوب . ت 494 هـ)

8- شرح الأشعار الستة الجاهلية ، تحق ، ناصيف سليمان عواد ، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ، بيروت ، ط 1 ، 2008 .

التنوخي أبو يعلى (أبو يعلى عبد الباقي بن عبد الله . ت 487 هـ)

9- كتاب القوافي ، تحق ، عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، مصر، ط 2 ، 1978 .

الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن مُحَمَّد بن اسماعيل. ت 429 هـ)

10- فقه اللغة ، تحق ، جمال طلبة ، دار الكتب العلمية، بيروت ، 2001 .

الجاحظ (عمرو بن بحر .ت 255 هـ)

11- البيان والتبيين ، تحق ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، (د ط) ، (د ت) .

12- الحيوان ، تحق ، عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط3 ، 1969 .

الجرجاني (عبد القاهر . ت 471 هـ)

13- دلائل الإعجاز ، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر ،1991.

14- أسرار البلاغة في علم البيان ، تحق ، سعيد مُحَّد اللحام ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1 ، 1999.

ابن سلام الجمحي (أبو عبد الله مُحَّد . ت 231 هـ)

15- طبقات الشعراء ، اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1969 .

ابن جني (أبو الفتح عثمان . ت 392 هـ)

16- الخصائص ، تحق ، مُحَّد علي النجار،عالم الكتب ، بيروت ، ط1 ، 2006 .

17- سر صناعة الإعراب ، تحق ، حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط2 ، 1993.

18- كتاب العروض ، تحق ، حسني عبد الجليل يوسف ، دار السلام ، بيروت ، ط1 ، 2007 .

19- اللمع في العربية ، تحق ، حامد المؤمن ، مكتبة النهضة العربية ، بيروت ، ط2 ، 1985.

20- المنصف ، تحق ، إبراهيم مصطفى، و عبد الله أمين ، وزارة المعارف العمومية ، مصر ، ط1 ، 1954.

الحضرمي (مُحَّد بن إبراهيم بن مُحَّد ت 609 هـ)

21- مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية ، القسم الثالث ، ديوان النابغة الذبياني، تحق ، علي الهروط ، منشورات جامعة مؤتة ، الأردن ، (د ط) ، 1992 .

أبو حيان الأندلسي (مُحَّد بن يوسف بن علي .ت 745 هـ)

22- ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحق، رجب عثمان مُحَّد، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط1، 1998.

الخطيب القزويني (جلال الدين . ت 739 هـ)

23- الإيضاح في علوم البلاغة ، تصحيح الشيخ بهيج غزاوي ، دارإحياء العلوم ، بيروت، ط1 ، 1988.

الخطيب التبريزي (أبو زكريا يحي بن علي . ت 502 هـ)

24- الكافي في العروض و القوافي، تحق، الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط 3 ، 1994.

ابن رشيق القيرواني (أبو على الحسن . ت 463هـ)

25- العمدة في نقد الشعروتمحيصه، شرح وضبط، عفيف نايف حاطوم ، دارصادر، بيروت، ط2 ،2006.

الرّماني (أبو الحسن علي بن عيسى. ت 384 هـ)

26- معاني الحروف ، تحق ، الشيخ عرفان بن سليم حسونة الدمشقي ، المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت ، ط 1 ، 2005 .

الزجاجي (أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق. ت 337 هـ)

27- الإيضاح في علل النحو ، تحق ، مازن المبارك ، دار النفائس ، بيروت ، ط 7 ، 2011 .

الزركشي (بدر الدين مُحَّد بن عبد الله. ت 794 ه)

28- البرهان في علوم القرآن ، تحق ، أبي الفضل الدّمياطي ، دار الحديث ، القاهرة ، (د ط) ، 2006 .

الزمخشري (محمود بن عمر . ت 538 ه)

29- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الكتاب العربي ، ط3 ، 1987.

30- المفصل في صنعة الإعراب ، تحق ، علي بو ملحم ، دار و مكتبة الهلال ، بيروت ، ط1، 1999.

زهير بن أبي سلمى (ت 14 ق ه)

31-شرح شعر زهير بن أبي سلمى ، صنعة أبي العباس ثعلب ، تحق ، فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق، (د ط) ، 2002 .

السكاكي (أبو يعقوب يوسف . ت 626 ه)

32- مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، (د ط) ، (د ت) .

سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر . ت 180ه)

33- الكتاب ، تحق ، عبد السلام مُحَّد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، (د ت) .

السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن. ت 911 ه)

34- المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، شرح ، مُحَّد جاد المولى و آخرين ، المكتبة العصرية ، صيد – بيروت، (د ط) ، 1987 .

ابن طباطبا العلوي (مُحَّد بن أحمد. ت 322 ه)

35- عيار الشعر ، تحق ، الدكتورعبد العزيز بن ناصر المانع ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د ت) .

العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل . ت 395 ه)

36- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، تحق ، علي مُحَّد البجاوي و مُحَّد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت ، 2013 .

ابن عقيل (عبد الله بهاء الدين بن عبد الله . ت 769ه)

37- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، تحق ، مُحَّد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، القاهرة ، (د ط) ، 2004 .

العكبري (أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين .ت 616 ه)

38- التبيين عن مذاهب النحويين البصريين و الكوفيين ، تحق ، عبد الرحمن بن سليمان العثيمين ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط 1 ، 1986 .

ابن فارس (أبو الحسين أحمد . ت 395 ه)

39- الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها ، تحق ، عمر فاروق الطبّاع ، مكتبة

دار المعارف ، بيروت ، ط2 ، 2013.

الفراء (أبو زكرياء يحي بن زياد . ت 207 هـ)

40- معاني القرآن ، تحق ، أحمد يوسف نجاتي ، و مُحَمَّد علي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2 ، 1980 ، ج1 .

ابن قتيبة (أبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم . ت 276 هـ)

41- أدب الكاتب ، تحق ، مُحَمَّد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط2 ، 1985 .

42-الشعر و الشعراء، مراجعة الشيخ مُحَمَّد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط3 ، 1987.

قدامة بن جعفر(أبو الفرج . ت 327 هـ)

43- نقد الشعر ، تحق ، مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،(د ط) ، (د ت) .

القرشي (أبو زيد مُحَمَّد بن أبي الخطاب . ت 170 هـ)

44- جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت للطباعة و النشر ، (د ط) ، 1984.

القرطاجني (أبو الحسن حازم بن مُحَمَّد . ت 684 هـ)

45- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحق ، مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، (د ط) ، 1966.

ابن مالك (جمال الدين مُحَمَّد بن عبد الله . ت 672 هـ)

46- شرح التسهيل ، تحق ، عبد الرحمن السيد ، و مُحَمَّد بدوي المختون ، هجر للطباعة و النشر و التوزيع ، الجيزة ، مصر ، ط1 ، 1990 .

المبرّد (أبو العباس مُحَمَّد بن يزيد . ت 285 هـ)

47- المقتضب ، تحق مُحَمَّد عبد الخالق عضيمة ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، وزارة الأوقاف بمصر ، القاهرة ، ط3 ، 1994 .

ابن مضاء القرطبي (أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن . ت 592 هـ)

48- الردّ على النحاة ، تحق ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، (د ت).

ابن المعتز (عبد الله . ت 296 هـ)

49- كتاب البديع ، تحق ، عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، ط 1 ، 2001 .

المفضل الضبي (المفضل بن مُحَمَّد . ت 171 هـ)

50- أمثال العرب ، تقديم ، إحسان عباس ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1983 .

ابن منظور(مُحَمَّد بن مكرم . ت711 هـ)

51- لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1994 .

النابغة الذبياني (زياد بن معاوية بن ضباب ت 18 ق هـ) .

52-ديوان النابغة بتمامه، صنعة ابن السكيت، تحق ، شكري فيصل ، دار الفكر، بيروت ، (د ط) ، (د ت).

ابن النحاس (أبو جعفر أحمد بن إسماعيل . ت 338 هـ)

53- شرح القصائد التسع المشهورات ، تحق ، أحمد خطاب ، دار الحرية ، بغداد ، 1973 ، ج 2 .

النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب . ت 733 هـ).

54-نهاية الأرب في فنون الأدب، تحق، مفيد قميحة و آخرين، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1، 2004.

ابن هشام الأنصاري (أبو مُحَمَّد عبد الله جمال الدين . ت 761هـ)

55- شرح شذور الذهب، دار الطلائع ، القاهرة ، تحق ، مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد ،(د ط) ، 2004.

56- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحق مازن المبارك ، و مُحَمَّد علي حمد الله ، دار الفكر ، بيروت ، ط1 ، 2005.

ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش.ت 643 هـ)

57- شرح المفصل ، تصحيح مشيخة الأزهر ، إدارة الطباعة المنيرية ، مصر (د ط) ، (د ت) .

ثانيا – المراجع العربية الحديثة :

إبراهيم أنيس :

1- الأصوات اللغويّة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، (د ط) ، 1999.

2- دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، (د ط) ، (د ت) .

3- موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط6 ، 1988 .

إبراهيم عبد الرحمن :

4- الشعر الجاهلي و قضاياه الفنية و الموضوعية ، مكتبة الشباب ، المنيرة ، مصر ، (د ط) ، (د ت).

إبراهيم مصطفى :

5- إحياء النحو، الآفاق العربية ، القاهرة ، (د ط) ، 2003 .

إحسان عباس :

6- فن الشعر ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2011 .

أحمد سليمان ياقوت :

7- التسهيل في علمي الخليل ، دار المعرفة الجامعية ، (د ط) ، 1999.

الأحمدي (موسى بن مُحَمَّد بن الملياني) :

8- المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ، دار الحكمة ، الجزائر ، (د ط) ، 1994 .

إميل بديع يعقوب :

9- المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1991.

10- معجم الإعراب و الإملاء ، دار اشريفة ، الجزائر ، (د ط) ، (د ت) .

الأيوبي (سعيد) :
11- عناصر الوحدة و الربط في الشعر الجاهلي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، (د ط) ، 1986.
بدوي (عبده) :
12- دراسات في النص الشعري (العصر العباسي) ، دار الرفاعي ، الرياض ، السعودية ، ط2 ، 1984.
البستاني (سليمان) :
13- نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط 3 ، 1996 .
البطل (علي) :
14- الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها و تطورها) ، دار الأندلس، بيروت ، ط2 ، 1981 .
تمام حسان :
15- اللغة العربية معناها و مبناها ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د ط) 2001 .
جابر عصفور :
16- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي، ط3 ، 1992.
الجهاد (هلال) :
17- جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، مركز الدراسات العربية ، سلسلة أطروحات الدكتوراه (65) ، بيروت ، ط1 ، 2007 .
جوزيف ميشال شريم :
18- دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ،ط 1 ، 1984.
الحاوي (إيليا) :
19- النابغة سياسته و فنه و نفسيته ، دار الثقافة ، بيروت ، (د ط) ، 1970.
حسن عباس :
20- خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د ط) ، 1998.
حسين الحاج حسن :
21-أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت ، ط1 ، 1984.
بوحمدي (مُحَّد) ، و عبد الرحيم الرّحموني :
22- التحليل اللغوي الأسلوبي منهج و تطبيق ، منشورات بونة للبحوث و الدراسات ، عنابة ، الجزائر ، ط1 ، 2009.
الحملاوي (أحمد) :
23- شذا العرف في فن الصرف ، دار القلم ، بيروت ، ط2 ، (د ت) .

بو حوش (رابح) :

24- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،دار العلوم للنشروالتوزيع ، عنابة ، الجزائر ، 2006.

الخالدي (صلاح عبد الفتاح) :

25- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، دار الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، 1988 .

خان (مُحَمَّد) :

26- لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة " ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، ط1، 2004 .

بو خلخال (عبد الله) :

27- التعبير الزمني عند النحاة العرب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د ط) ، 1987، ج 1 .

الدسوقي (عمر) :

28- النابغة الذبياني ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 4 ، (د ت) .

أبو ديب (كمال) :

29- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1974.

ربابعة (موسى سامح) :

30- الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ، 2003 .

رمضان عبد التواب :

31- المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1997.

رومية (وهب) :

32- الرحلة في القصيدة الجاهلية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط3 ، 1982 .

الزواوي (خالد مُحَمَّد) :

33-الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر– لوجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1992.

السامرائي (فاضل صالح) :

34- الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، دار الفكر ، عمّان ، الأردن ، ط1 ، 2002 .

35- الجملة العربية و المعنى ، دار ابن حزم ، بيروت ، ط1 ، 2000 .

36- معاني الأبنية في العربية ، دار عمار ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2006 .

37- معاني النحو، دار الفكر، عمان ، الأردن، ط1، 2000 .

السد (نور الدين) :

38- الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية و الأسلوب) ، دار هومة ، الجزائر،1997 ،ج1.

سعد مصلوح :

39- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، ط3 ، 2002 .

السويدي (سلامة عبد الله) :

40- صور الخوف في اعتذاريات النابغة الذبياني ، حوليات الآداب و العلوم الاجتماعية ، الحولية 26 ، الرسالة 235 ، الكويت ، 2005 .

السيف (عمر بن عبد العزيز) :

41- بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية (الأسطورة و الرمز) ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2009 .

الشايب (أحمد) :

42- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 13 ، 1999 .

الشعراوي (مُحَمَّد متولي) :

43- معجزة القرآن ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر ، 1990 ، ج 1 .

شعلال (رشيد) :

44- البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2011 .

شكري مُحَمَّد عياد :

45- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2 ، 1978 .

الشنقيطي (أحمد بن الأمين) :

46- شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2005 .

شوقي ضيف :

47- تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط8 ، (د ت).

48- تجديد النحو ، دار المعارف ، ط3 ، (د ت) .

شيخو (لويس) :

49- شعراء النصرانية ، ج5 ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 1 ، (د ت) .

صلاح فضل :

50- علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .

صلاح يوسف عبد القادر :

51-في العروض و الإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية ، شركة الأيام للطباعة، المحمدية ، الجزائر، ط 1 ، 1997.

الضالع (محمد صالح) :

52- الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة ، (د ط) ، 2002.

الطالب (عمر محمد) :

53- عزف على وتر النص الشعري ، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (د ط) ، 2000 .

الطبال بركة (فاطمة) :

54- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون (دراسة و نصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 .

طحان (ريمون) :

55- الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1981 .

الطرابلسي (محمد الهادي) :

56- خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، 1981 .

طه حسين :

57- في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط19، 2011 .

58- من تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي و الإسلامي ، المجلد الأول ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 4، 1981.

عباس حسن :

59- النحو الوافي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، (د ت) .

العبد (محمد) :

60- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 2 ، 2007 .

عبد العزيز عتيق :

61- علم العروض و القافية ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 2004 .

عبد الله الطيب :

62- المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ، دار الفكر، بيروت ، ط2 ، 1970 .

عز الدين إسماعيل :

63- الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1981.

العشماوي (محمد زكي) :

64- النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، دار النهضة العربية ، بيروت، (د ط) ، 1980.

علي علي صبح :

65- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، ط2 ، 1996.

الغذّامي (عبد الله) :

66- تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 2006 .

الغلاييني (مصطفى) :

67- جامع الدروس العربية ، دار ابن الجوزي ، القاهرة ، ط 1 ، 2010 .

فتح الله أحمد سليمان :

68- الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 .

قباني (نزار) :

69- الشعر قنديل أخضر ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط 17 ، 2011 .

القيسي (نوري حمودي) :

70- الطبيعة في الشعر الجاهلي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط2 ، 1984 .

الكفراوي (مُحَمَّد عبد العزيز) :

71- الشعر العربي بين الجمود و التطور، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة، (د ط) ، (د ت).

كمال بشر :

72- علم الأصوات ، دار غريب ، القاهرة ، (د ط) ، 2000 .

كنون الحسني (مُحَمَّد عبد الحفيظ) :

73- السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة المالك السعدي، مطبعة الخليج العربي ، تطوان ، المغرب ، ط 1 ، 2007 .

لاشين (عبد الفتاح) :

74- الخصومات البلاغية و النقدية في صنعة أبي تمام ، دار المعارف ، القاهرة ، 1982 .

ماهر عبد الغني كريم :

75- الشواهد النحوية في شعر النابغة الذبياني ، مطبعة الأمانة ، شبرا ، مصر ، ط1 ، 1991 .

اللبدي (مُحَمَّد سمير نجيب) :

76- معجم المصطلحات النحوية و الصرفية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، و دار الفرقان ، عمّان ، الأردن ، ط2 ، 1986 .

مُحَمَّد إبراهيم عبادة :

77- الجملة العربية دراسة لغوية نحوية ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، (د ط) ، 1988 .

محمّد عارف حسين ، و حسن علي محمّد :

78- دراسات في النص الشعري (العصر الحديث) ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، (د ط) ، 2000 .

محمّد عبد السلام هارون :

79- الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط5 ، (د ت).

محمّد عبد المطلب :

80- البلاغة و الأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د ط) ، 1984 .

محمّد غنيمي هلال :

81- النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1982 .

المخزومي (مهدي) :

82- في النحو العربي نقد و توجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ط2 ، 1986.

83- عبقري من البصرة ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1986 .

المراغي (أحمد مصطفى) :

84- علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع) ، دار القلم ، بيروت، (د ط) ، (د ت) .

المسدي (عبد السلام) :

85- الأسلوبية و الأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا تونس ، 1977 .

86- النقد و الحداثة ، ، دار الطليعة ، بيروت ، (د ط) ، (د ت).

87- اللسانيات و أسسها المعرفية ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط 1 ، 1986.

88- قضية البنيوية (دراسة و نماذج) ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1995 .

مسكين (حسن) :

89-الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2005.

مصطفى ناصف :

90- الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983 .

مطلوب (أحمد) :

91- الصورة في شعر الأخطل الصغير ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، (د ط) ، 1985 .

الملائكة (نازك) :

92- قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 14 ،2007 .

نحلة (محمود أحمد) :

93- لغة القرآن الكريم في جزء عمّ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 .

94- مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1988 .

نشاوي (نسيب) :

95- مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

ويس (أحمد مُحَّد) :

96- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2005 .

بن يحي (مُحَّد) :

97- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1، 2011 .

98- محاضرات في الأسلوبية ، مطبعة مزوار ، الوادي ، الجزائر ، ط 1 ، 2010 .

يوسف حسين بكار :

99- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس ، بيروت ، ط 2 ، 1983.

ثالثا – المراجع الأجنبية المترجمة :

إليوت (ت. س) و ماكليش (أ. م) و ريتشاردز (إ . أ) :

1- الشعر بين نقاد ثلاثة ، تر ، منح خوري ، دار الثقافة ، بيروت ، ط1، 1966.

أولمان (ستيفن) :

2- دور الكلمة ، تر ، كمال بشر ، دار غريب ، القاهرة ، ط 12 ، (د ت) .

باي (ماريو) :

3- أسس علم اللغة ، تر ، أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط3 ، 1987 .

جاكوبسون (رومان) :

4- قضايا الشعرية ، تر ، مُحَّد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1988.

جيرو (بيار) :

5- الأسلوب و الأسلوبيّة ، تر ، منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت (د ط) ، (د ت) .

ديكرو (أوزوالْد) و سشايفر (جان ماري) :

6- القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر ، منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط 2 ، 2007 .

ريتشاردز (إيفور أرمسترونغ) :

7- العلم و الشعر ، تر ، مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (د ت) .

ساندرس (فيلي) :

8- نحو نظرية أسلوبية لسانية ، تر ، خالد محمود جمعة ، دار الفكر ، دمشق ، ط 1 ، 2003 .

ابن الشيخ (جمال الدين) :

9- الشعرية العربية ، تر ، مبارك حنون و آخرين ، دار طوبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 2008 .

العاني (سلمان حسن) :

10- التشكيل الصوتي في اللغة العربية (فونولوجيا العربية) ، تر ، ياسر الملاح ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة، ط1 ، 1983 .

كريسطيفا (جوليا) :

11- علم النص ، تر فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط 2 ، 1997 .

كوين (جون) :

12- النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر– اللغة العليا)، تر، أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ط4، 2000.

مجوعة من المؤلفين :

13-العلاماتية و علم النص، تر، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2004.

مولينيه (جورج):

14- الأسلوبية،تر ، بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط2 ، 2006.

مورو (فرانسوا) :

15- البلاغة – المدخل لدراسة الصور البيانية ، تر ، مُحَّد الولي و عائشة جرير ، أفريقيا للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د ط) ، 2003 .

رابعا – المجلات و الدوريات باللغة العربية :

مجلة الدراسات اللغوية ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر :

1- العدد01 ، 2002 .

مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة :

2- المجلد 5 ، العدد 01 أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984 .

مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، بسكرة ، الجزائر :

3- العدد 01 ، جوان 2007 .

4- العدد 05 ، جوان 2009 .

مجلة اللغة و الأدب ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر :

5 – العدد 11 ، ماي 1997 .

6- العدد 12 ، ديسمبر1997 .

مجلة المجمع العلمي العراقي :

7- المجلد 39 ، ج 3 ، 1988 .

خامسا – <u>الرسائل الجامعية</u> :

طويل (مليكة) :

1- ظواهر لغوية و معجمية في شعر النابغة الذبياني ، رسالة دبلوم الدراسات العليا، إشراف د . عبد العالي الودغيري،كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مُحَمَّد الخامس، الرباط ، المملكة المغربية ، 1994 – 1995.

مكرسي (مونية) :

2- التفكير الأسلوبي عند ميشال ريفاتير ، مذكرة ماجستير ، إشراف د . عبد السلام ضيف ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، الجزائر ، 2009 – 2010 .

وقاد (مسعود) :

3- البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان ، مذكرة ماجستير ، إشراف د .عبد القادر دامخي ، جامعة ورقلة ، الجزائر ، 2004 .

سادسا – <u>المراجع باللغة الفرنسية</u> :

De Saussure (Ferdinand) :

1- Cours de linguistique générale ، Éditions Talantikit ، Bejaia ، Algérie، 2002 .

Jakobson (Roman) :

2-Essais de linguistique générale ، 1 ، Les fonctions du langage ، tr Nicolas Ruwet ، Les Édition De Minuit ، Paris ، 2007 .

3 -Huit questions de poétique ، Edition du Seuil ، 1977 .

HACHETTE :

4 - dictionnaire du français ، Édition ، paris 2009.

Martin (Robert) :

5 - Comprendre la linguistique ، Puf ، 2e édition ، Paris ، 2002 .

سابعا – <u>المجلات باللغة الفرنسية</u> :

Langue française ، **N° 3** ، **Septembre** ، **1969 .**

ثامنا – <u>مواقع الانترنيت</u> :

- البكري (طارق) :

1- (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير)، http:/www.diwanalarab.com./spip.php، 2 جوان 2002.

- بلوحي (مُحَمَّد):

2- (الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة) ، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد : 95 السنة : 24 ، أيلول 2004. http://www.awu.dam.org /trath/ind-turath95.htm

- مُحَمَّد جمال صقر :

3-(بحث فيما بين العروض واللغة ...)، http://minchawi.com/vb/shouthread.php.
12 سبتمبر 2006.

فهرس الآيات القرآنية مرتّبة حسب المصحف .

الآية	السورة	رقم الآية	الصفحة
(كَمَثَلِ حَبَّةٍ اَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مَائَةُ حَبَّةٍ)	البقرة	260	390
﴿ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ وَإِذَا قَامُوا إِلَى الصَّلَاةِ قَامُوا **كُسَالَى** يُرَاءُونَ النَّاسَ وَلاَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ إِلاَّ قَلِيلاً ﴾	النساء	141	244
﴿ وَاسْأَلْ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَ إِنَّا لَصَادِقُونَ ﴾	يوسف	82	60
﴿ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً ﴾	الإسراء	36	74
﴿ فَضَرَبْنا عَلَى ءَاذَانِهِمْ فِي الكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً ﴾	الكهف	11	74
[وَ عَلَّمْناهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَّكُمْ لِيُحْصِنَكُم مِّن بَأْسِكُمْ ، فَهَلَ اَنْتُمْ شَاكِرُونَ]	الأنبياء	79	359
﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ ، كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ﴾	الروم	54	180
﴿ وَ لَقَدَ اتَيْنا لُقْمانَ الحِكْمَةَ أَنْ اشْكُرْ لِلَّهِ ، وَ مَن يَشْكُرْ فَإِنَّما يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ ، وَ مَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ ﴾	لقمان	11	359
﴿ وَ لا تَبَرّجْنَ تَبَرُّجَ الجاهليّةِ الأُولى ﴾	الأحزاب	33	435
﴿ وَ لَقَدَ اتَيْنا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلاً يا جِبالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَ الطَّيْرَ ، وَ أَلَنَّا لَهُ الحَديدَ . أَنِ اعْمَلْ سابِغاتٍ وَ قَدِّرْ فِي السَّرْدِ ، وَ اعْمَلوا صَالِحاً ، اِنِّي بِمَا تَعْمَلونَ بَصِيرٌ ﴾	سبأ	10– 11	359
﴿ يَاحَسْرَةً عَلَى الْعِبَادِ مَا يَاتِيهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلاَّ كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُون﴾	يسن	29	335
﴿ قَالَ ربِّ اغْفِرْ لِي وَ هَبْ لِي مُلْكًا لَّا يَنْبَغِي لِأَحَدٍ مِّن بَعْديَ ، إِنَّكَ أَنْتَ اَلْوَهَّابُ. فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْري بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ . وَ الشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَ غَوَّاصٍ . وَ ءاخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي الاَصْفَادِ ﴾	ص	34– 37	358

فهرس الأشعار مرتبةً ألفبائيا حسب القوافي .

البيت	الشاعر	البحر	الصفحة
السّيفُ أصْدقُ إنْباءً مِن الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ و اللَّعِبِ بِيضُ الصَّفَائحِ ، لَا سُودُ الصّحَائِفِ في مُتُونِهِنَّ جَلاَءُ الشَّكِّ و الرِّيَبِ	أبو تمام (ت 231 هـ)	البسيط	38
وَالشِعرُ لَمحٌ تَكفِي إشارَتُهُ وَ لَيسَ بِالهَذْرِ طُوِّلَت خُطَبُه	البحتريّ (ت 284 هـ)	المنسرح	372
مَجْرى القَوافي في حُروفٍ ستّةٍ كالشّمسِ تَجري في علُوِّ بُروجها تأسيسُها، و دَخيلُها مع رِدْفِها و رويُّها معَ وَصْلِها ، و خُروجِها	صفيُّ الدّين الحِلّي (ت 750هـ)	الكامل	142
تَغَنَّ في كلِّ شِعْرٍ أنْتَ قائِلُه إنّ الغِناءَ لهذا الشّعْرِ مِضْمارُ	حسان بن ثابت الأنصاري (ت 55 هـ)	البسيط	74
صُنْتُ نَفْسي عمّا يُدَنِّسُ نَفْسي وَ تَرَفَّعْتُ عَنْ جَدا كُلِّ جِبْسِ وَ تَماسَكْتُ حينَ زَعْزَني الدَّهْ رُ الْتِماسا مِنْهُ لِتَعْسي وَ نَكْسي حَضَرَتْ رَحْليَ الهُمومُ فَوَجّه تُ إلى أبْيَضِ المدائنِ عَنْسي أَتَسَلّى عن الحُظوظِ و آسى لِمحَلٍّ منَ آلِ ساسانَ دَرْسِ	البحتري (ت 284 هـ)	الخفيف	64
و تَقْفُو إلى الجَدْوَى بجدْوَى ، وَإنّما يَرُوقُكَ بَيْتُ الشّعرِ حينَ يُصَرّعُ	أبو تمام (ت 231 هـ)	الطويل	122
يا بَرْدَها على الفُؤادِ لَوْ يقِفْ	//	الرجز	332
وَ قَافِيَةٍ مثْلُ حَدِّ السّنَا نِ تَبْقَى وَ يَذْهَبُ مَنْ قَالَها	الخنساء (ت 24 هـ)	المتقارب	129

يا زيدُ زيدَ العَيْمَلاتِ الذُّبُل تَطاوَلَ الليلُ هُدَيْتَ فانْزِلِ	//	الرجز	324
عوجا على الطلل المِحيل لَعلّنا نَبْكي الدّيارَ كما بكى ابنُ حمام	امرؤ القيس (ت 80 ق هـ)	الكامل	388
أَلِكْني يا عُيَيْنُ إليكَ قَوْلا سَأُهديه إليكَ ، إليكَ عَنّي قَوافي كالسِّلامِ إذا اسْتَمَرَّتْ فليس يَرُدُّ مَذْهَبَها التَّظَنّي	النابغة الذبياني(ت 18ق هـ)	المتقارب	129
يا لِأُناسٍ أَبَوا إلا مُثابَرَةً على التَّوَغُّلِ في بَغْيٍ و عُدْوانِ	//	البسيط	327
خُذَاني ، فجُرّاني بِبُردي إليكما ، فقد كُنْتُ قبلَ اليومِ ، صَعباً قياديا	مالك بن الرَّيْب التميمي(ت 60 هـ)	الطويل	64

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**